ИЗВЕСТИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ
ИСТОРИИ
МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Том II

ИЗВЕСТИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ
ИСТОРИИ
МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Том II.

ПЕТЕРБУРГ
1922

По определению Российской Академии Истории Материальной Культуры.

Редактор, член Академии *Іосиф Орбели.*

Секретарь, ассистент Академии *Камилла Тревер.*

…ская государственная академическая типография

1100 экз.

A LA SOCIETE ASIATIQUE

1822—1922

СОДЕРЖАНИЕ.

В. В. Бартольд. Отчет о командировке в Туркестан.	1— 22
М. В. Фармаковский. Горит из кургана Солохи. .	23— 48
В. В. Струве. К истории патесната Гишху	49— 64
В. В. Латышев. Заметки по греческой эпиграфике .	65— 83
В. В. Латышев. Неизданные Воспорские надписи .	84—104
Е. А. Рыдзевская. Холм в Новгороде и древнесеверное Holmgardr.	105—112
А. В. Орешников. Этюды по нумизматике Черноморского побережья.	113—138
А. И. Смирнов. О времени появления константинопольской Ксилопорты. . . .	139—144
М. И. Максимова. Одиссей у Кирки по чашам Бостонского Музея	145—158
А. В. Орешников. Олицетворение общины Херсонеса Таврического на монетах. . .	159—164
Т. Н. Книпович. Три вазы стиля Вурва в Эрмитаже.	165—176
Ф. А. Розенберг. Персидская миниатюра конца XVI века, работа Али Риза-и Аббаси	177—189
В. В. Бартольд. Монеты Улугбека.	190—192
Г. И. Боровка. Бронзовый олень из Ульского кургана. .	193—203
А. П. Мюллер. Пейзажи А. Нотбека.	204—208
О. Ф. Вальдгауер. Афродита Урания и Афродита Пандемос	209—227
А. Н. Кубе. Антуан Бенуа.	228—236
А. А. Васильев. Описание византийских гирь и эксагиев, х...щихся в Академии.	237—240
Б. Бакланов. Эволюция архитектурных форм в русском и ...циальном церковном зодчестве XVIII в.	241—265
Е. Романов. Два антиминса XVII века Ферапонтова Белозерского монастыря	266—272
К. В. Тревер. Краснофигурный лекиф с изображением Артемиды. .	273—286
А. А. Миллер. Изображения собаки в древностях Кавказа. .	287—324
Н. Я. Марр. Яфетические названия красок и плодов в греческом . .	325—331
Н. Я. Марр. Каппадокийцы и их двойники	332—336
А. Н. Зограф. Статуарные изображения Девы в Херсонесе по данным нумизматики	337—360
В. В. Бартольд. Восточно-иранский вопрос.	361—384

СПИСОК ТАБЛИЦ.

I. Бухара. Большой минарет и Синий купол.—Бухара. Внутренний вид арка.
II. Бухара. Квартал около большого минарета.
III. Оссуарий, найденный близ Пишпека.
IV. Обивка горита из кургана Солохи.
V. Обратная сторона обивки горита из кургана Солохи.
VI. Обивка горита из кургана Солохи в реставрированном виде.
VII. Рельефы на плечах Чертомлыцкой вазы.—Варвары на Куль-обской вазе.
VIII. Equus Przewalskii.—Лошади на Чертомлыцкой вазе.
IX. Нижний выступ обивки горита из кургана Карагодеуашх.
X. Ваза n° 13908. Эрмитаж.
XI. Ваза n° 13833. Эрмитаж.
XII. Ваза n° 17454. Эрмитаж.
XIII. Персидская миниатюра XVI в.
XIV. Персидская миниатюра XVI в.
XV. Олень из Ульского кургана.
XVI. А. Нотбек. Развалины капеллы св. Екатерины. — А. Нотбек. замка в Венлене.
XVII. Фрагмент статуи Афродиты. Неаполитанский музей.
XVIII. Антуан Бенуа. Восковой рельеф Людовика XIV.
XIX. Преображенский собор в Галиче. — Георгиевская церковь в с. Старом.
XX. Церковь Рождества Христова в Галиче. — Крестовоздвиженская церковь в с. Чмутове.
XXI. Никольская церковь в с. Верховье. — Вознесенская церковь в Галиче.
XXII. Церковь в с. Телегове.
XXIII. Два антиминса Ферапонтова Белозерского монастыря.
XXIV. Лекиф n° 670. Эрмитаж. — Лекиф n° 7399. Академия.
XXV. Лекиф n° 7399. Академия.
XXVI. Лекиф n° 670. Эрмитаж.
XXVII. Лекиф n° 312. Оксфордский музей.
XXVIII. Бронзовые бляха и пряжка из Закавказья.
XXIX. Две бронзовые пряжки из Закавказья.
XXX. Бронзовая булавка из Кобана. — Бронзовая пряжка из Закавказья.
XXXI. Монеты Херсонеса с изображениями Девы.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.

ДВ Древности Восточные.
ЖМНП Журнал Министерства Народного Просвещения.
ЗВО Записки Восточного Отделения Русского Археологического Общества.
ЗНО Записки Нумизматического Отделения того же Общества.
ЗОО Записки Одесского Общества Истории и Древностей.
ЗРАН Записки Российской Академии Наук.
ЗРАО Записки Русского Археологического Общества.
ИАК Известия Археологической Комиссии.
ИАН, ИРАН Известия Российской Академии Наук.
ИКРЖ Известия Комитета Изучения Древнерусской живописи.
ИРАИМК Известия Российской Академии Истории Материальной Культуры.
ИРК Известия Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии.
ИТавАК Известия Таврической Ученой Архивной Комиссии.
МАК Материалы по Археологии Кавказа.
МАР Материалы по Археологии России.
НС Нумизматический Сборник, изд. Моск. Нумизматич. Обществом.
ОАК Отчеты Археологической Комиссии.
ПТК Протоколы Туркестанского Кружка Любителей
РИС Русский Исторический Сборник.
Т АС Труды Археологических Съездов.
ТКИПС Труды Комиссии по Изучению Племенного Состава Населения России.
ХВ Христианский Восток.
ЧОИД Чтения в Обществе Истории и Древностей.
ЭВ Экскурсионный Вестник.
ЯС Яфетический Сборник.
AA Archäologischer Anzeiger.
AJA American Journal of Archaeology.
AM Mitteilungen des D. Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung.
ANF Arkiv för Nordisk Filologie.
ANO Annaler for Nordisk Oldkyndighed.
APAW Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften.
AZ Archäologische Zeitung.
BCH Bulletin de Correspondance Hellénique.
BGA Bibliotheca Geographorum Araborum.
BIA Bullettino dell' Instituto di corrispondenza Archeologica.
BJ Bonner Jahrbücher.
BMM Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.
DI Der Islam.
EA 'Εφημερὶς Ἀρχαιολογική.
GBA Gazette des Beaux-Arts.

GJ Geographical Journal.
IosPE Inscriptiones orae septentrionalis Ponti E
JA Journal asiatique.
JDAI Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
JHS Journal of Hellenic Studies.
JIAN Journal International d'Archéologie Numismatique.
JÖAI Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts.
MA Mélanges Asiatiques.
MAGW Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien.
MGG Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft.
MI Monumenti Inediti.
MOS Mitteilungen aus den Orientalischen Sammlungen der K. Museen zu Berlin.
MPAW Mitteilungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften.
NCn Numismatic Chronicle.
NJA Nouveau Journal Asiatique.
NZ Numismatische Zeitschrift.
OLZ Orientalistische Literaturzeitung.
PL Migne, Patrologia Latina.
RA Revue Archéologique.
RACn Revue de l'Art Chrétien.
RAss Revue d'Assyriologie.
SBA, SBAW Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
RÉA Revue des Études Anciennes.
RM Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.
SPAW Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften.
SWAW Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften.
VBAG Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie und Ethnologie.
WV Wiener Vorlegeblätter.
ZA Zeitschrift für Assyriologie.
ZDA Zeitschrift für Deutsches Altertum.
ZDMG Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.
ZN Zeitschrift für Numismatik.

Отчет о командировке в Туркестан.

В. В. Бартольда, члена Академии.

При командировании меня в Туркестан летом 1920 г. Академия Истории Материальной Культуры поручила мне ознакомиться на месте с состоянием памятников прошлого и условиями научной работы, для составления, по соглашению с местными деятелями, плана дальнейших исследований, который должен был быть представлен на утверждение Академии.

Еще на пути в Ташкент я получил от научного сотрудника Академии А. А. Семенова некоторые сведения о предполагавшихся в Туркестане археологических работах, руководство которыми взяли в свои руки Цуардел (Центральное управление архивным делом) Туркестанской республики и его главноуправляющий Д. И. Нечкин. Цуардел надеялся сплотить вокруг себя местные силы, сосредоточивавшиеся в двух ташкентских научных обществах, Туркестанском отделе Русского Географического Общества и Туркестанском Кружке любителей археологии.

В Ташкенте я узнал, что мысль использовать в таком направлении оба прежних научных общества[1] явилась уже у предшественника Д. И. Нечкина, В. Н. Кучербаева, ныне заведующего в Туркестане финансовою частью[2]. Тогда же на необходимость образования в Ташкенте ячейки для изучения памятников прошлого было обращено внимание туркестанских властей из центра; В. Н. Кучербаев

[1] Известно, что еще раньше, осенью 1916 г., предполагалось созвать соединенное заседание обоих обществ и выработать программу работ для регистрации сохранившихся в Туркестане памятников прошлого. Это намерение не могло быть осуществлено вследствие происходивших в Туркестане в 1916 г. волнений. Ср. мой отчет о командировке, ИАН, 1916, 1240.

[2] Во время печатания настоящего отчета — у
республики в Москве.

показывал мне бумагу, полученную им из Всероссийской (московской) Коллегии по охране памятников старины и искусства, за подписью Н. И. Троцкой, в которой говорилось о памятниках, «щедрой рукой рассыпанных по Туркестану», и указывалось на необходимость участия в их исследовании ученых из центра, в виду недостаточности научных сил в самом Туркестане.

Попытка вдохнуть новую жизнь в прежние научные общества, утратившие в годы смут своих главных деятелей, потерпела неудачу; тем не менее Цуарделу удалось объединить некоторые из местных сил во имя определенной научной задачи—ремонта и реставрации самаркандских архитектурных памятников—и привлечь к участию в этих работах представителей той же Всероссийской Коллегии. Так была создана «Комиссия по охране памятников старины и искусства» при Цуарделе, разделившаяся потом на три секции, технико-строительную, художественную и археологическую. Первые две секции работали под руководством представителей Всероссийской Коллегии, архитектора-художника Д. М. Иофана и художника Д. К. Степанова; последняя секция, самая важная, состояла только из двух местных деятелей, В. Л. Вяткина и И. А. Кастанье, причем руководящая роль принадлежала первому, как единственному из туркестанских деятелей, изучившему по первоисточникам историю Туркестана, в том числе и сведения о самаркандских постройках. Вяткин, насколько мне известно, продолжает работать в Туркестане и теперь, тогда как Кастанье уехал на свою родину, во Францию. Протоколы заседаний Комиссии и ее секций были переданы мне при моем отъезде из Ташкента для доклада Академии Истории Материальной Культуры, о существовании которой в Ташкенте и Самарканде впервые узнали только от меня.

Из протокола Археологической секции n° 3 видно, что охрана самаркандских памятников, некогда организованная Вяткиным по поручению бывшей Императорской Археологической Комиссии, в годы революции «ослабла до степени, близкой к полному отсутствию таковой». Однако, помимо каких либо научных соображений, состояние одного из памятников указало на необходимость принятия спешных мер; минарет при одном из медресе, прилегающих к площади Ригистан, именно медресе Улугбека, наклонился настолько, что угрожал падением, что было соединено с опасностью для других прилегающих к Ригистану построек и для жизни оби-

тателей этой части города. В протоколе техническо-строительной секции n° 4 упоминается о работах по восстановлению минарета, начатых еще в 1918 г. и приостановленных за неотпуском требуемых средств; в том же протоколе, относящемся к июню 1920 г., говорится, что «деревянные якоря, к коим прикреплены стальные канаты-оттяжки, находящиеся частью в земле, частью над землею, за эти полтора года настолько погнили и ослабли, что едва ли выдержат еще более полугодия». Из этого можно видеть, что меры для укрепления угрожавшего падением минарета относятся к концу 1918 г. Принятие этих мер и составление дальнейших сметных предположений были делом комиссии, названной в протоколе n° 1 «Самаркандской археологической комиссией», в протоколе n° 4 «Комиссией по исправлению минарета Улугбека»; председателем ее был неизвестный мне художник А. К. Татевосянц или Татевосьян, впоследствии приглашавшийся также к участию в заседаниях комиссии, образованной в 1920 г. Цуарделом; в ту же комиссию вошли члены Самаркандской археологической комиссии Вяткин, знаток истории Туркестана, и Б. Н. Кастальский, архитектор, также принимавший участие в археологических исследованиях, обогативший науку еще в 1908 г. таким открытием, как оссуарии, найденные в селении Бия-Найман Каттакурганского уезда[1], самые любопытные экземпляры тех глинобитных погребальных урн, которые до сих пор составляют археологическую особенность Туркестана, во многих отношениях загадочную. Сколько времени прошло между прекращением деятельности первой комиссии и открытием действий второй, из протоколов не видно.

Комиссией Цуардела прежде всего было осмотрено медресе Улугбека; потом, при составлении плана работ, на первую очередь, как и при работах бывшей Императорской Археологической Комиссии, был поставлен мавзолей Гур-эмир. Значительное место в этом плане было отведено производству раскопок для выяснения первоначального характера зданий, что должно было быть главным отличием новых работ от прежних, производившихся на средства Археологической комиссии, когда раскопки были произведены только около мечети Биби-ханым[2]; теперь раскопки должны были предшество-

[1] Статья Кастальского об этих оссуариях помещена в ПТК, год XIII.

[2] Наиболее подробные печатные сведения об этих раскопках в Справ. книжке Самарк. обл., вып. IV, отд. 4, 59.

вать если не всяким ремонтным работам, то осуществлению всяких более сложных реставрационных проектов. Самые спешные ремонтные работы предполагалось закончить для всех зданий еще в 1920 г.: комиссией было одобрено предложение Кастальского: «поставить на первую очередь закрепление всех крыш разрушающихся памятников» (протокол n° 9). Этого постановления не удалось осуществить; тот же Кастальский докладывал комиссии 7 октября (протокол n° 21), что в строительный сезон 1920 г. удастся только закончить ремонт (конечно, поверхностный) трех медресе на Ригистане и, вероятно, приступить к ремонту Гур-эмира; работы обходились до 3 милл. рублей в месяц. Протоколы комиссии заключают в себе много характерных для переживаемого времени фактов, как члены комиссии приостанавливали работы за неполучением обещанных средств, назначали самим себе аванс в счет вознаграждения за неполучением соответствующих указаний и разрешений, за неполучением материала для работ прибегали к таким средствам, как использование сосновых досок тротуара, с заменой их тополевыми.

Раскопки для выяснения плана здания были произведены исключительно у медресе Улугбека; для хранения найденных при раскопках предметов в помещении медресе был устроен временный музей. Была найдена исключительно посуда не ранее эпохи последних чингизидов, т. е. конца XIV в., из чего Вяткиным был сделан вывод, что Ригистан был заселен только в эту эпоху. Едва ли этот вывод, основанный на раскопках только в одном месте Ригистана, может считаться доказанным. Из показаний географов X в. видно, что уже тогда самый населенный квартал находился вне первоначального городского поселения или шахристана, которому соответствует городище Афрасиаб, у южных ворот его; из рассказа о монгольском погроме 1220 г. столь же ясно видно, что старый «шахристан» был уже в то время только крепостью, хотя в нем оставалась соборная мечеть, а самый город находился в том же месте, где теперь[1]. При таких условиях трудно допустить, чтобы в XIII в. оставалась незаселенной такая местность, как Ригистан, откуда, вследствие ее высокого местоположения, расходятся каналы по городу. В общем плане работ, составленном Вяткиным протокол n° 2 археологической секции подписан Вяткиным

[1] Ср. Бартольд, К истории орошения Туркестана, 106 и сл., 109 и сл.

и Кастанье, но иногда употребляется местоимение первого лица в единственном числе), также высказывается ошибочное предположение, что город только после монгольского нашествия «перекочевал с Афрасиаба» на юг, так что результаты предполагавшихся раскопок у мечети Биби-ханым могли бы быть положены «в основу разграничения монгольской эпохи от последующей тимуридской».

Раскопками у медресе Улугбека были обнаружены первоначальный цоколь медресе, на $2\frac{1}{2}$ аршина ниже нынешнего, и фундамент падающего минарета, на глубине около $11\frac{1}{2}$ аршин; последний оказался крайне массивным, его площадь в несколько раз превосходит площадь нижнего сечения самого минарета. Нивелировкой было установлено, что северо-западный край был на 15 сант. выше юго-восточного, так что минарет имел уклон противоположный теперешнему. Этот факт был объяснен небрежностью при закладке фундамента; дальше, однако (в протоколе n° 21), говорится, что, как обнаружилось при исследовании самого минарета, кирпичные ряды укладывались в наклонном положении, так что уклон был преднамеренный. Во всяком случае предположение об осадке фундамента, как причине наклонного положения минарета, должно было отпасть.

Вопросу об исправлении или восстановлении падающего минарета придавалось комиссией не только научно-техническое и художественное значение; очевидно надеялись дать удовлетворение национальному чувству туземцев и поднять в их глазах престиж современной власти; по не совсем удачным выражениям протокола n° 5 техническо-строительной секции, «общие политическо-этические соображения» заставляли торопиться с доведением до конца в текущий строительный сезон «этой, нашумевшей в Средней Азии, работы». Из протокола n° 12 видно, что существовало смелое намерение «приступить к планомерной разборке минарета и перекладке его с основания»; художник П. С. Казаков в заседании 7 октября (протокол n° 21) доложил комиссии, что «падающий минарет имеется на рисунках во всех подробностях и в случае падения может быть детально реставрирован». В том же заседании, однако, комиссия, несмотря на слова протокола техническо-строительной секции о «недопустимости» современного положения дел и невозможности отложить перекладку минарета, приняла благоразумное решение воздержаться от всяких мер по разборке минарета «впредь до приглашения авторитетных технических консультантов из Ташкента и центра».

Судьбу проекта о перекладке минарета в значительной степени разделили и другие реставрационные проекты, составлявшие главное отличие работ комиссии Цуардела от работ, производившихся бывшей Императорской Археологической Комиссией и Русским Комитетом для изучения Средней и Восточной Азии[1]. Для исследователя-археолога, не преследующего других целей, кроме научных, с представлением о реставрации неразрывно связано представление о порче исторического памятника; иначе смотрела на этот вопрос комиссия, имевшая в виду, как мне сказал Кастальский, также политические цели; с этой точки зрения казалось необходимым, не ограничиваясь изучением и, по возможности, поддержанием разрушающегося, заменять его чем нибудь более прочным, хотя по возможности в духе старого. Из реставрационных проектов комиссии до некоторой степени был осуществлен предпринятый Кастальским «опыт частичной реставрации наружного пилона» медресе Улугбека, хотя окончательным постановлением комиссии эти реставрационные работы были несколько сокращены. При осмотре здания 25 мая (протокол n° 2) было обращено внимание на образование трещины в одной полуколонне; тогда же было решено «огородить место вокруг полуколонны во избежание могущих быть несчастных случаев во время легко возможного обвала полуколонны». Очевидно, во избежание такого случая полуколонна была разобрана; в протоколе n° 15 говорится уже о «восстановлении разобранной нижней части полуколонки». Постановлением комиссии тогда же было решено «форму базиса разобранной полуколонки не воспроизводить, а сделать таковой (базис) цилиндрической формы со штукатурной поверхностью». Кастальский еще в заседании 7 октября (протокол n° 21) настаивал на необходимости воспроизвести полуколонку по образцу медресе Ширдар, вообще построенного по образцу медресе Улугбека, а не заменять базис «простым штукатурным цилиндром, что будет весьма некрасиво»; комиссия, однако, «после оживленных прений» вновь постановила устроить базис для полуколонки «в виде штукатурного цилиндра, продолжив его до того места, где начинается майолика». Реставрационные работы в медресе Улугбека производились средствами туземной техники. В протоколе n° 11" упоминается о кирпичном заводе Абдукадыра

[1] О работах Археологической комиссии ср. Самаркандские мечети, ЗВО. XVII, с 181 и сл.; о работах Комитета ИРК n° 6, 23—34; n° 10, 54—60.

Бакиева, в то время не работавшем, и высказывается предположение, что этот завод «будет возможно приспособить к обжиганию изразцов»; комиссия постановила «осмотреть завод Абдукадыра Бакиева для выяснения пригодности к предлагаемым работам». Состоялся ли осмотр и каковы были его результаты, из протоколов не видно; но во время посещения мною Ригистана Абдукадыр Бакиев лично руководил работами по укладке кирпичей и изразцов в реставрируемой части здания.

Остальные реставрационные проекты комиссии остались в 1920 г. в области предположений. В составлении таких проектов принимал выдающееся участие член Всероссийской коллегии Иофан; им был составлен доклад об общих «технических условиях по реставрации памятников старины»; комиссия (протокол n° 11[a]) поручила техническо-строительной секции на основе этого доклада выработать более детальные положения. Тем же Иофаном была составлена смета предположенных работ по ремонту мечети Биби-ханым, осмотренной им и Кастальским 11 июня (протокол техническо-строительной секции n° 5). В протоколе осмотра сказано, что полный ремонт мечети, не говоря уже о реставрации, невозможен без разборки всего здания до основания фундаментов и перекладки его заново[1], но до некоторой степени остановить дальнейший процесс разрушения можно было бы, «если укрепить фундаменты, расчистить, расшить и залить цементным раствором щели, укрепить их железными скобами и анкерами, разобрать и переложить грандиозный клин в уцелевшей части наружного купола, укрепить оставшуюся облицовку майолики и витые колонны и прочее»[2]. Смета на эти работы была исчислена в 105 миллионов, но

[1] К Биби-ханым в особенности могут быть отнесены слова Н. И. Веселовского, что из самаркандских зданий «некоторые пришли в такое состояние разрушения, что легче их разобрать и выстроить вновь, чем ремонтировать на уцелевших остатках» (ЗВО, XVII, о 181 сл.).

[2] Некоторые мысли о способах остановить разрушение Биби-ханым и других самаркандских мечетей были высказаны Веселовским в Туркестанских Ведомостях 1899, n° 9 и 30. Во второй заметке указывается на необходимость «пополнить обвалившиеся купола, пробрать крупные трещины, а мелкие залить жидким цементом (образуется сплошной монолит). Из цемента же надо сделать верхние покрытия с отливами для дождевой воды». Для изразцовой облицовки предлагается «подвести снизу кирпичные стенки, сплошные или в виде арок, а там, где облицовка отстала, притянуть ее к стенам железными скрепами». В то время признавалось возможным выполнять такие работы «даже одними местными средствами, без отягощения государственного казначейства».

тут же говорится о необходимости «колоссальной суммы» от 200 до 300 миллионов, кроме того о необходимости доставления из центра не только материала, но и высоко квалифицированных мастеров. При таких условиях мало вероятно, чтобы надо было ожидать или опасаться осуществления проекта в близком будущем. По поводу цифры 300 миллионов комиссия в заседании 19 июня (протокол n° 11), по предложению Д. Н. Нечкина, постановила предложить технико-строительной секции переработать проект сметы, так как в задачи комиссии входит только «охрана памятников от дальнейшего разрушения, но не постройка новых зданий». Последние слова, вероятно, относятся к проекту разобрать и переложить клин в уцелевшей части наружного купола.

В других случаях Иофан сам возражал против слишком решительных проектов «перекладки»; так комиссия, под влиянием принципиальных возражений Иофана, отказалась от предположенной «перекладки с основания» одного из мавзолеев Шах-Зиндэ (гробница шейха Ахмеда) и согласилась заменить ее простым «укреплением» (протоколы n° 6 и 9 и протокол художественной секции n° 6). Столь же действительным оказался протест членов Всероссийской коллегии Иофана и Степанова, вместе с председателем прежней самаркандской комиссии Татевосьяном, против другого постановления комиссии (протокол n° 8): снять и передать в местный музей остатки изразцов с постройки Чиль-духтаран (усыпальницы Шейбанидов). В протесте справедливо указывалось, что «окончательная разборка этого памятника противоречит задаче комиссии охранять исторические памятники».

В заседании 7 октября (протокол n° 21), по моему настоянию, было принято постановление «всякую реставрацию совершать предварительно на бумаге». Не вполне соответствует моему предложению дальнейший текст постановления: «результаты ее (реставрации) сообщать всем членам комиссии для обсуждения, а в случае разногласия и в центр»; но и в таком виде постановление комиссии, если оно будет последовательно применяться, может считаться достаточной гарантией против радикальных реставрационных проектов.

Недостаток материальных и технических средств отражался, конечно, и на тех средствах, которыми располагали художники для приготовления рисунков, калек и т. п.; в протоколе n° 19 говорится

о приобретении за 15000 р. 11 карандашей, из коих три цветных, два химических и шесть штук Koh-i-noor. Из протокола n° 21 видно, что результатом работ художников, зарисовывавших детали медрессе Улугбека, будет скромный альбом, который предполагается изготовить в пять месяцев, при четырех сотрудниках. Такой альбом, конечно, не мог бы выдержать никакого сравнения с альбомом «Самаркандские мечети», издание которого было предпринято Императорской Археологической Комиссией и остановилось, за неимением средств, на первом выпуске. О продолжении такого издания в Ташкенте или в Самарканде не могло бы быть речи даже при нормальных, тем более при современных условиях; тем более удивительно, что Туркестанская комиссия, постановив приобрести для своих нужд экземпляр единственного вышедшего в свет выпуска альбома «Самаркандские мечети» (протокол n° 12), в то же время делала попытки получить в свои руки весь неизданный материал (протокол n°n° 9 и 11°). Из протоколов не видно, что после разговора с мной Д. И. Нечкин вполне согласился, что петроградский материал должен остаться в распоряжении Академии Истории Материальной Культуры и что в Туркестан может быть послана только опись имеющихся фотографий, рисунков, калек и т. п.; с своей стороны Академия имела бы право на получение таких же сведений о туркестанских работах.

Вообще в Туркестане о существовании Академии Истории Материальной Культуры, о ее правах и обязанностях впервые узнали только от меня, когда Цуардел уже предпринял своею властью обширные работы и мог ссылаться на авторитет Всероссийской коллегии, представители которой принимали участие в этих работах, также, как я узнал уже после возвращения в Петроград, на присланное главным архивным управлением разрешение временно сосредоточить при Цуарделе «охрану и ремонт памятников древности и археологические изыскания». Тем не менее, права Академии были признаны. В занесенных в протоколы постановлениях, где говорится о самаркандских постройках и их дальнейшем изучении, об Академии не упоминается, но решающее значение имеет самый факт передачи мне копий протоколов для доклада Академии. В письме ко мне Д. И. Нечкин выражает надежду, что «вообще все работы, намеченные комиссией, будут одобрены Академией Истории Материальной Культуры и поддержаны ее высоко-научным авторитетом», и

прибавляет, что «Цуардел и комиссия приложат все усилия, чтобы не терять связи с Академией». В том же письме сообщается, что в настоящее время утверждено «положение об Отделе по делам музеев и охране памятников старины в Туркестане», что это положение будет выслано в Академию отдельно и что в нем предусмотрено участие в Отделе представителя Академии[1]. Таковым, конечно, мог бы быть научный сотрудник Академии, имеющий постоянное местопребывание в Ташкенте; кроме того, Академии, чтобы сосредоточить в своих руках руководство туркестанскими работами, следовало бы, по моему мнению, образовать в своей среде Туркестанскую комиссию и, если окажется возможным, временно командировать в Самарканд некоторых из своих членов, принимавших участие в работах бывшей Археологической Комиссии и потому хорошо знакомых с планом этих работ.

Если в предположениях Цуардела, касающихся самаркандских построек, нет прямого упоминания об Академии Истории Материальной Культуры, то вполне определенно говорится о необходимости участия представителя Академии в предположенных раскопках на городище Афрасиаб, представляющем собой остаток более раннего, до-монгольского и до-мусульманского Самарканда. Афрасиаб давно обратил на себя внимание исследователей; неоднократно производились и раскопки, в том числе Археологической Комиссией[2] и Русским Комитетом для изучения Средней и Восточной Азии[3], при участии местного деятеля Вяткина; принимались также меры для охраны городища от посягательств. Комитет в 1904 г. успешно протестовал против устройства на Афрасиабе свалочного места, в 1914 г. против проведения через Афрасиаб железной дороги из Самарканда в Пенджикент; тогда же Комитетом было возбуждено ходатайство о запрещении запашек на площади городища, о назначении сторожа для его охраны и о перенесении с Афрасиаба на

[1] Ко времени печатания настоящего отчета Академией был получен из Туркестана экземпляр « Положения об отделе по делам музеев и охраны памятников старины и искусства в Туркестанской республике », утвержденного комиссариатом народного просвещения Туркестанской республики 2 ноября и одобренного Советом народных комиссаров 27 ноября 1920 г. По § 11 положения, «при согласии центра», в состав отдела входит, между прочим, «представитель Академии Истории Материальной Культуры Российской Федерации».

[2] Ср. ОАК, 1882-1888, стр. LXXIV-LXXIX.

[3] Ср. ИРК, nº 4, 21-24 и nº 8, 22-36.

другое место городских кладбищ, мусульманского и еврейского. В 1916 г. комитет был извещен о назначении сторожа, с платой 240 р. в год, и о согласии жителей не расширять кладбища насчет свободной площади городища и существующее кладбище оградить стеной. Все это было уничтожено революционными событиями, и весной 1920 г. городище находилось в таком же беспризорном состоянии, как памятники прошлого, сохранившиеся на поверхности земли. Единственным действием местных научных учреждений, имевшим отношение к Афрасиабу, было перенесение в августе 1919 г. с Афрасиаба в местный музей, по постановлению выставочного комитета, древней гипсовой панели. Панель была осмотрена мною в музее 6 октября; при моем отъезде из Самарканда заведующий музеем М. Е. Массон передал мне фотографическое изображение этого предмета; по надписи на фотографии, панель находилась в большом здании (в комнате 19×9 аршин), открытом в 1912 г. Вяткиным; самое здание, как мне говорили, при перевозке панели несколько пострадало. Здание оказалось тем же самым, где в 1913 г. была найдена буддийская фреска и которое упоминается в моем академическом отчете о командировке в 1916 г.[1]. В этом отчете выражено предположение, что оно было буддийской или манихейской обителью; в одном из протоколов комиссии (n° 8) оно без достаточного основания названо дворцом Тамгач-хана. По единственному источнику, в котором упоминается этот дворец (сочинение Ауфи, XIII в.), он находился в квартале Гурджмин или Керджумин[2]; но где был этот квартал, совершенно неизвестно, и никаких данных отожествлять этот дворец с зданием, найденным на Афрасиабе, мы пока не имеем.

В протоколах комиссии говорится не столько об охране Афрасиаба, сколько об исследовании его путем раскопок, хотя и признавалось, что «решение вопроса о раскопках на Афрасиабе не подлежит компетенции данной комиссии» (протокол n° 9). Было постановлено ограничиться только производством небольших разведоч-

[1] ИАН, 1916, 1241 и сл.

[2] Бартольд, Туркестан в эпоху монгольского нашествия, I, 87; II, 93. Если бы даже было доказано, что панель принадлежала к дворцовому зданию, то и тогда не было бы надобности считать его дворцом Тамгач-хана Ибрагима, т. е. относить его к концу XII в. В шахристане, т. е. на Афрасиабе, по словам Ибн-Хаукаля, были дворцы саманидов в месте Асфизар, отдельно от дворца, находившегося в цитадели (Bibl. Geogr. Arab., II, 366, 14; ср. Бартольд, у. с., II, 92).

ных раскопок, для которых первоначально были намечены три места: здание с панелью, место «с южной стороны цитадели, где были найдены следы бани», и площадка с северной (или северо-восточной) стороны соборной мечети, «в виду предположения, что на этом месте находился базар города» (протокол n° 8). В таком виде это мнение ошибочно; из слов арабских географов видно, что главный базар был не в шахристане, а вне его, у южных ворот; в шахристане мог быть только отдельный небольшой базар. Когда комиссия получила в свое распоряжение некоторые средства (10 миллионов) для производства раскопок, то было решено ограничиться двумя местами, первым и третьим, и только, если позволят средства, произвести пробные раскопки и в других местах. Раскопки, повидимому, предполагалось произвести еще в 1920 г., что по времени года было возможно; но были ли средства на этот раз действительно получены и использованы, был ли сделан предполагавшийся опыт привлечения к раскопкам арестантского труда (протокол археологической секции n° 2), мне не известно[1]; не знаю также, было ли фактически возбуждено, и с каким результатом, ходатайство об издании декрета, который бы остановил расширение кладбища и запретил пользование площадью Афрасиаба для каких либо целей, кроме научных (протокол n° 21). Возбуждение такого ходатайства было необходимо уже потому, что революцией, как мне пришлось убедиться при осмотре Афрасиаба 7 октября, были уничтожены все обязательства прежних местных властей. На площади городища мне пришлось увидеть и свалочное место, в его северо-западной части, и пашни, последние в значительно большем количестве, чем прежде, притом и в той местности, у западных ворот городища, где предполагалось произвести раскопки. Увеличились и кладбища, мусульманское и еврейское; не мусульманским, как ошибочно сказано в протоколе, а еврейским кладбищем было захвачено под будущие могилы пространство, равное существующему кладбищу, и этот захват был закреплен постройкой стены.

Система охраны наемными караульщиками была принята комиссией не только для Афрасиаба, но и для самаркандских построек, вместо прежней бесплатной охраны мутавалиями. Предполагалось организовать охрану из одного инструктора и одиннадцати карауль-

[1] В протоколе последних заседаний комиссии о раскопках не упоминается, из чего можно заключить, что до 25 октября к ним приступлено не было.

щиков — двух для Афрасиаба и по одному для следующих зданий: Гур-эмир, медресе Улугбека, медресе Ширдар, медресе Тилля-Кари, мечеть Биби-ханым, мавзолей Шахи-Зиндэ, медресе Ходжа-Ахрар, развалины Ишрат-хана, обсерватория Улугбека. Караульщик Гур-эмира должен был охранять также мавзолей Ак-Сарай, караульщик медресе Улугбека—усыпальницу Чиль-Духтаран, караульщик Ишрат-ханы—мавзолей Ходжа-Абдударун. Каждому караульщику предполагалось обеспечить помещение при охраняемом им памятнике, жалованье по ставкам и красноармейский паек. Эти соображения Вяткина (протокол археологической секции n° 3) были одобрены комиссией (протокол n° 11"), но во время моего пребывания в Самарканде, как и другие предположения комиссии, требовавшие содействия местных властей, еще не получили осуществления. Оставался невыясненным и вопрос о найме караульщиков для Афрасиаба. На основании постановления, что караульщик должен жить при охраняемом им памятнике, можно было бы ожидать, что караульщики Афрасиаба будут жить в пределах городища: Вяткин, однако, сказал мне, что это невозможно, так как никто не согласится оставаться ночью на Афрасиабе. Вяткин находил возможным примириться с тем, что караульщики будут жить в городе и наблюдать за Афрасиабом только днем.

В протоколах перечислены те ремонтные работы, которые считались необходимыми для Гур-эмира и других самаркандских построек. Около Гур-эмира, кроме того, предполагалось произвести раскопки, для выяснения обсуждавшегося в печати вопроса о первоначальном назначении этого здания и расположенного рядом с ним мавзолея Ак-Сарай[1]. В Гур-эмире пол был подвергнут в 1916 г. капитальному ремонту, для чего все гробницы были сдвинуты с мест; теперь все они вновь тщательно поставлены на прежнее место. Осмотрев вновь Гур-эмир вместе с Вяткиным, я признаю очень вероятным мнение этого исследователя, что тело Мираншаха было перенесено из Шахрисябза в Гур-эмир уже после смерти Улугбека, вероятно в царствование Абу-Са'ида, потомка Мираншаха.

Сосредоточив все свое внимание на Самарканде, Цуардел и организованная им комиссия не приняли никаких мер, чтобы взять в свои руки дело охраны памятников прошлого на всем пространстве Туркестанской республики и получать отовсюду сведения о

[1] Ср. мою статью в ЗВО. XXIII, 1 и сл.

состоянии этих памятников. Никаких сведений об этом не дошло и до меня, за исключением башни Бураны около Токмака[1], единственного в своем роде памятника в Семиреченской области. А. А. Диваев, хранитель отделов этнографического и археологического в Туркестанском народном музее, показал мне письмо на татарском языке, полученное им от некоего Иль-Чуры, где говорилось, что башня теперь никем не охраняется, и всякий, кому нужен кирпич, выламывает его из Бураны. Несомненно преувеличивая опасность, автор письма полагал, что, если так будет продолжаться, года через три от башни ничего не останется; упомянув о своих неудачных попытках получить нужные указания из Верного, он выражал надежду, что башню возьмет под свою защиту Туркестанское археологическое общество, т. е. Туркестанский Кружок любителей археологии, в действительности прекратившии свои действия. Уже в 1885 г. писали, что башня «частью от времени разрушена, а частью разобрана жителями окрестными на постройку печей и проч.», и «что она скоро совсем разрушится»[2]. По описанию 1896 г.[3] башня в то время охранялась караулом; по тому же описанию высота ее — 11 сажень; едва ли такая постройка может быть уничтожена в такое короткое время. Несомненно, что Бурана — не единственный памятник, нуждающийся в спешных мерах со стороны того из туркестанских учреждений, к которому перейдет забота об охране памятников старины.

Политические события 1920 года заставили обратить внимание на местность, исторически тесно связанную с Туркестаном, хотя находящуюся вне границ Туркестанской республики, именно на Бухару и Бухарское ханство. С помощью присланных из Туркестанской республики военных сил произошел переворот, окончившийся низложением эмира и установлением в Бухаре советской власти; полученные в Ташкенте тревожные известия о состоянии города после военных действий побудили Цуардел организовать междуведомственную комиссию для содействия бухарскому революционному комитету в деле охраны архивных документов, рукописей, памятников старины и искусства. В комиссию, кроме членов Цуардела, с Д. Н. Нечкиным во главе, и меня, вошли представители уни-

[1] Ср. Бартольд, Отчет о поездке в Среднюю Азию в 1893-4 гг., 26 и сл.

[2] ЗВО, I, 33 (из Вост. Обозр., 1885, n° 44).

[3] ПТК, 28 октября 1896, 42. Ср. также Бартольд, у. с., 26 и сл.

верситета (А. Э. Шмидт), Восточного института (Н. Е. Кузнецов) и Государственной библиотеки (Е. К. Беттгер и А. А. Гарницкий); комиссия выехала из Ташкента 24 сентября и вернулась туда 9 октября, пробыв в Бухаре с 26 сентября до 5 октября. Для доклада Академии Истории Материальной Культуры Д. И. Нечкин передал мне копии протоколов четырех заседаний комиссии (вопреки протоколу n° 4, комиссия выехала из Бухары уже 5 октября и 6 утром была в Самарканде), с приложением семи сделанных им фотографических снимков.

Как видно из протокола n° 3, еще до прибытия комиссии были приняты некоторые меры как для охраны рукописей и документов, так и для исправления пострадавших зданий Вяткиным, вызванным в Бухару, в порядке боевого приказа, телеграммой уполномоченного Чусоснабарма, т. е. Чрезвычайной учетной комиссии по снабжению боевой армии, признавшей возможным распространить свои действия на учет археологических ценностей. Вяткиным были приняты исчерпывающие меры, к которым комиссии осталось только присоединиться, для сосредоточения в одном месте и регистрации рукописных памятников, преимущественно из собраний бывших эмирских сановников. Им же был возбужден вопрос о ремонте пострадавших исторических зданий и в этом смысле было подано заявление бухарскому назиру (т. е. комиссару) народного просвещения Кары-Юлдашеву, еще молодому человеку, относившемуся с полным вниманием к интересам науки; но работы, по современным ценам, потребовали бы не менее двадцати миллионов[1] рублей; для молодой Бухарской республики, переживавшей тогда большие финансовые затруднения, этот расход был непосилен. Наконец, Вяткин, как отличный знаток Бухары, был для комиссии незаменимым руководителем при осмотре как города в целом, так и отдельных его построек.

О степени повреждений отчасти можно судить по данным мне фотографическим снимкам. Цитадель (арк) с внешней стороны сохранилась в прежнем виде, не исключая и ворот, но внутри почти все здания разрушены или сгорели (тбл. I); во многих местах огонь продолжал еще тлеть при нас. Столь же велики разрушения на площади Ригистан, примыкающей к цитадели с запада; помимо разрушений, произведенных военными действиями, здесь утром 27 сен-

[1] Так по моим записям; 2 миллиона в протоколе n° 3, повидимому, ошибочно.

тября произошел взрыв нескольких арб с порохом, причем пострадало около ста человек. Из других построек особенно пострадало самое высокое сооружение в городе, большой минарет (минаре-и-келян по персидски, катта-мунар по турецки), вышиной в 52 метра, построенный в первой половине XII в. Арслан-ханом Мухаммедом ибн-Сулейманом и представляющий особенный интерес, как один из немногих сохранившихся в Туркестане памятников домонгольского периода. Минарет, известный у русских под названием «башни смерти» (с вершины минарета по преданию сбрасывали на мостовую преступников), простоял 800 лет, не требуя ремонта: многочисленные, более новые минареты того же типа меньшей величины свидетельствуют о том значении, которое имел и сохранил до сих пор в глазах бухарцев минарет Арслан-хана. Действиями артиллерии в нем было пробито несколько брешей и снесена половина его верхушки (тбл. I). Вяткин считает возможным производство ремонта изнутри, без устройства лесов. Столько же пострадал от пушечных выстрелов синий купол (Кок гумбаз) соборной мечети; на крыше аркады той же мечети, кроме того, заметны следы разрушения от снарядов, сброшенных аэропланами, впервые получившими применение в средне-азиатской войне. Сильно пострадал также весь квартал около большого минарета (тбл. II).

В своем заявлении Бухарскому революционному комитету комиссия указала на необходимость использовать еще настоящий строительный сезон для ремонта наиболее пострадавших зданий— большого минарета, купола Кок-гумбаз, медресе Абдулла-хана и его матери (Мадер-и-хан); оба здания относятся к XVI веку[1]. Было ли приступлено к этим работам, мне неизвестно. В цитадели на Регистане, повидимому, предстоит только убрать развалины; комиссия выразила пожелание, чтобы эти места, в виду их исторического значения, не застраивались вновь, пока не будут произведены некоторые раскопки.

Из зданий, оставшихся неповрежденными, комиссия обратила особенное внимание на мавзолей, в котором, по преданию, похоронен умерший в 907 г. по Р. Х. Исмаил саманидский, основатель могущества этой династии. Никаких надписей, которые бы подтверждали это предание, не сохранилось, но по архитектурным под-

[1] Сведения об этих зданиях сообщены покойным Л. А. Зиминым в ПТК, XX, 123 сл.

робностям, особенно по характеру орнамента, постройка, повидимому, действительно относится к более ранней эпохе, чем большой минарет и другие бухарские здания. Имеются фотографические снимки этого мавзолея, но ни обмеров, ни других работ по его изучению, насколько мне известно, не производилось. Комиссия постановила обратить внимание Академии Истории Материальной Культуры и Цуардела на необходимость всестороннего изучения этого памятника.

Наконец, было обращено внимание на необходимость скорейшего топографического изучения Бухары, как исторического города, всегда находившегося на том же месте, где теперь, меньше других туркестанских городов подвергавшегося погромам и потому, несомненно, сохранившего в расположении кварталов, улиц и т. п. многие черты отдаленной эпохи. Вяткиным и мною был произведен подробный осмотр города, к сожалению, без фотографического аппарата. Особенное внимание было обращено на определение границ первоначального поселения, шахристана, резко выделяющегося от остальной части города своим возвышенным местоположением. В некоторых местах эта возвышенность поднимается террасообразно, в других подъем более крутой, и граница определяется резче, особенно с северной и восточной стороны. Была обойдена и внешняя стена города с ее воротами, из которых военными действиями совершенно разрушены Каршинские, через которые произошло вторжение нападавших. В том же месте вообще сильно повреждены стены; некоторые из других ворот, как ворота Мазарские, Имамские и Салляхане, оказались совершенно неповрежденными. Было обращено внимание и на особенный характер северо-восточной части города, более походящей на село, с пашнями, огородами и пустырями. При осмотре города с нами не было плана; потом в распоряжении Д. И. Печкина оказался план Бухары в масштабе 30 сажен в дюйме. Комиссия признала необходимым составление нового плана, с производством нивелировки и нанесением горизонталей, при участии лица, знакомого с историей города, чтобы могли быть отмечены все места, имеющие историческое значение. Для целей исторической топографии признано необходимым использовать вакуфные документы, как в работах Вяткина о Самарканде и Самаркандской области. Комиссия обратила также внимание Бухарского революционного комитета на необходимость установить охрану

исторических построек в пределах Бухарской республики вне столицы, из которых одна, Рабат-и-Малик, относится к XI в., т. е. принадлежит к числу самых ранних туркестанских памятников.

Определенных научных проектов, которые бы были связаны с другими местностями, кроме Самарканда и Бухары, во время моего пребывания в Туркестане не было. Цуарделу было известно, что Вяткин интересуется местностью около Катта-Кургана, где он надеется найти остатки древнейшего Самарканда. Это выражение было не совсем удачно; города в местности около Катта-Кургана, который бы назывался Самаркандом, насколько известно, никогда не было; но сопоставление греческих известий с китайскими, действительно, приводит к заключению, что после Александра Македонского, разрушившего Мараканды, т. е. Самарканд, центром политической и культурной жизни долины Зарявшана была местность около Катта-Кургана, где в первые века ислама были города Кушания к северу и Ребинджан к югу от реки, ныне селение Кашан-ата и городище Рамджен с большим насыпным курганом. Случайные находки, в роде бия-найманских оссуариев[1], дают полное основание надеяться, что систематические разыскания в этой местности привели бы к интересным результатам.

Вопрос о туркестанских оссуариях, по которому уже существует некоторая литература, может быть, получит новое освещение благодаря интересной находке, сделанной в последнее время. В туркестанском музее находится выкопанный в Семиреченской области, на Аламединской гидро-электрической станции, в 12 в. от города Пишпека, на глубине около аршина, четыреугольный оссуарий обычных размеров, но с несколько необычными и крайне грубыми изображениями. В первый раз был найден четыреугольный оссуарий с крышкой (тбл. III), чем, если только самый предмет не возбуждает сомнений в подлинности, окончательно разрешается обсуждавшийся в научной печати[2] вопрос, имели ли такие оссуарии крышку или нет. По моей просьбе мне были сообщены точные измерения пишпекского оссуария в сантиметрах[3]; уже в Петрограде

[1] О них см. статью Кастальского в ПТК, XIII (с отдельной пагинацией).

[2] Ср. ИРК, n° 8, 67 сл. и К. А. Иностранцев, ЖМНП, XX (1909), отд. II, 109.

[3] Длина внизу 55 см., наверху 52 см.; ширина внизу 32 см., наверху 30 см.; высота 27 и 28 см.; длина ребра крышки 32, 33 и 34 см.

мною были получены фотографические снимки при письме хранителя музея Аугста; в письме было обращено внимание на факт, что все четыре боковые стенки сделаны с одной формы, причем короткие оказываются половинами длинных. Несколько неожиданна такая находка в Чуйской долине, так как до сих пор не было найдено оссуариев восточнее долины Таласа, притом четыреугольные оссуарии находили преимущественно в Самаркандской области, вообще в южной части Туркестана; оссуарии, найденные в Ташкентском уезде и дальше к северу, почти все овальной формы. Пишпекской находкой, повидимому, подтверждаются известия письменных источников о согдийских колониях в Семиречьи, хотя по грубости изображений он резко отличается от оссуариев настоящего Согда, т. е. самаркандских и катта-курганских.

Из других случайных открытий последних лет обращает на себя внимание открытие христианских сирийских надписей в местности около Ургута, где по письменным источникам был еще в X в. несторианский монастырь[1]. О существовании надписей мне говорили в Туркестане еще в 1916 г., но тогда не могли представить фактического подтверждения, в виде снимков или эстампажей; теперь мне в туркестанской государственной библиотеке показали семь оттисков на воске, сделанных летом 1920 г. Буровым, заведующим в библиотеке общенаучным отделом, и Ясевичем, слушателем восточного института. Судя по оттискам и рассказам очевидцев, надписи, в отличие от найденных до сих пор, не надгробные, а graffiti, подобно синайским. Надписями покрыта скала в местности к ю.-з. от Ургута, против общества Суфиян, в ущелье Гульбог, притом не в главном ущелье, где протекает речка, а в одном из поперечных. Всех надписей до 25; они идут вдоль скалы от высоты выше человеческого роста до самого низа. При некоторых надписях находится изображение креста, но только простое линейное ┼, чем ургутские надписи также отличаются от семиреченских. Перед скалой небольшая площадка, где под верхним каменным слоем, на глубине аршина, был обнаружен мягкий грунт и найдены уголь и другие небольшие предметы. Судя по этим данным, раскопки в этом месте могли бы привести к некоторым результатам.

Надо надеяться, что Туркестанский Отдел по делам музеев и охране памятников старины примет меры для своевременной реги-

[1] Ср. Бартольд, Туркестан, II, 96 и статью Вяткина, ПТК, V, 159 и сл.

страции и обнародования таких случайных находок и что они не останутся без влияния на ход научных исследований. Общего плана таких исследований, как видно из приведенных выше данных, до сих пор не выработано; намечены только некоторые научные задачи, заслуживающие полного сочувствия. Работы 1921 г., если они вообще окажутся возможными, будут сосредоточены, повидимому, в долине Зарафшана; есть полное основание надеяться, что по вопросам, касающимся этих работ, будет достигнуто полное согласие между Академией Истории Материальной Культуры и Туркестанским Отделом по делам музеев и охране памятников старины; если работы в 1921, как в 1920 г., будут происходить под руководством Вяткина; специалисты, вероятно, будут следить за ними с тем интересом, какой всегда вызывали труды этого исследователя. На будущее время, однако, помимо составления плана работ определенным государственным учреждением, с назначением необходимых средств и привлечением отдельных специалистов, необходимо создание общественных организаций, которые могли бы объединить в себе местные научные силы. Можно ожидать, что такому объединению будет способствовать открытый в настоящее время Туркестанский государственный университет; при социально-экономическом и историко-филологическом факультетах университета уже образовалось научное общество, открывшее свои действия публичным собранием 14 ноября 1920 г., на котором мною был прочитан доклад: «Ближайшие задачи изучения Туркестана». В области археологии мною в этом докладе были намечены следующие главные задачи: регистрация и охрана памятников прошлого в пределах республик Бухарской и Хивинской, в отличие от прежних работ, касавшихся почти исключительно территории прежнего генерал-губернаторства; издание археологической карты Туркестана и подготовка материала для издания исторического атласа; издание альбома построек, сохранившихся на поверхности земли, в хронологическом порядке, начиная с мавзолея Исмаила саманидского в Бухаре; окончание начатых американской экспедицией 1903-4 гг. раскопок двух курганов, остатков до-исторической эпохи, близ станции Анау Закаспийской области; раскопки в Мерве, подготовленные изучением относящихся к этому городу письменных источников; раскопки на Афрасиабе; изучение самаркандских архитектурных памятников: топографическое изучение Бухары; подробное исследо-

вание нескольких так называемых жилых курганов, т. е. укрепленных замков дворян-землевладельцев до-мусульманского периода и первых веков ислама[1]. Для выполнения этих задач необходимо сотрудничество между Обществом и государственными учреждениями, взявшими в свои руки дело охраны памятников старины и искусства, для чего должны быть преодолены затруднения, до сих пор препятствующие, притом не в одном только Туркестане, правильному сотрудничеству государственных и общественных учреждений. В некоторых отношениях условия научной работы в Туркестане теперь более благоприятны, чем в до-революционное время: нет больше близорукой обрусительной политики, не приходится считаться с опасениями, что изучение прошлого Туркестана и памятников этого прошлого может оживить среди туземцев исторические воспоминания и содействовать укреплению сепаратических тенденций; библиотека и музей уже не служат для создания синекур, но поручаются преданным своему делу специалистам; легче могут производиться научные работы на территории прежних ханств, Бухарского и Хивинского. С другой стороны, революцией созданы в Туркестане препятствия для научной и вообще для культурной работы, которых не было раньше. Политика «мусульманизации» края, т. е. покровительства туземному населению, его языку и культуре проводится иногда столь же близоруко, как прежде обрусительная политика. Создаются неблагоприятные условия жизни для русского культурного меньшинства; замечается стремление создавать литературу, даже научную, исключительно на языках местного мусульманского населения; деятели русской культуры подвергаются высылке из пределов Туркестана только за то, что при прежнем строе занимали должности по туркестанской администрации. При таких условиях забота об интересах культуры может вызвать у научных учреждений, в ущерб их прямым задачам, стремление взять в свои руки административные функции, которые по существу должны быть делом государства; сюда относится, например, мысль о подчинении Туркестанскому университету Народного, т. е. центрального краевого музея. Наконец, как было мною указано в заключительных словах доклада, в присутствии некоторых представителей власти, ни в области науки, ни в других областях не

[1] Ср. о них ЗВО, XX, 07

может быть правильной и последовательной деятельности, пока не будут восстановлены или вновь созданы, на новых началах, необходимые хозяйственные и правовые гарантии. В этом отношении деятелям науки остается только терпеливо ждать, как разрешатся поднятые ходом истории вопросы, не входящие в сферу их компетенции [1].

[1] Корректура настоящего отчета читалась осенью 1921 г.; к этому времени произошли некоторые перемены. Отдел по делам музеев и охране памятников старины весной 1921 г. был заменен «Туркестанским Комитетом по делам музеев и охране памятников старины» (Туркомстарис); в состав членов его по § 6 положения входит представитель от Академии Истории Материальной Культуры. Вместо историко-филологического факультета Туркестанского университета (стр. 20) учрежден педагогический. Работы в Самарканде в 1921 г. производились экспедицией, снаряженной Главмузеем и Академией Истории Материальной Культуры под руководством А. И. Удаленкова.

Горит из кургана Солохи.

Фармаковского, члена Института Археологической Технологии.

В богатейшем списке археологических находок Н. И. Веселовского самое почетное место занимают вещи из кургана Солохи, как по полноте общей картины погребения, так и по исключительной красоте отдельных предметов. Так как мне, как художнику, постоянно интересовавшемуся вопросами реставрации, покойным Николаем Ивановичем было оказано особое доверие в деле реставрации царского горита из этого погребения, то плоды своей работы над этим изумительным произведением греческого ювелирного искусства я считаю долгом посвятить доброй памяти Николая Ивановича, который, разбирая бесформенные обломки этого горита, с присущим ему тонким чутьем угадывал в нем первоклассное произведение греческого гения.

I.

В царской могиле кургана Солохи, в особой нише, в стене были найдены: превосходная золотая чаша, покрытая сплошным звериным орнаментом, с греческой надписью по верхнему краю [1] и многочисленные обломки серебряной обивки налучья, кусочки гипса с отпечатавшимися на них изображениями, множество маленьких обрывков кожи, грубого холста, куски почти истлевшего дерева и наконечники стрел [2].

[1] Когда эта чаша была только что привезена в Петроград, надпись, сделанная точками каким то красным составом, разобрана мною была так: ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΗΘΡΜΩΝ ΑΝΤΙΣΘΕΝΕΙ и отдельно ΛΟΧΟ. Это чтение нашло одобрение у В. В. Латышева и Б. В. Фармаковского. Ср. S. Polovtsoff, Une tombe de Roi Scythe, RA, 1914, I, 164-190.

[2] См. ОАК, 1913-1915, 104 и сл.

Н. И. Веселовский, собравший с величайшим вниманием не только эти обломки, но и всю неопределенную массу, получившуюся из размокшего гипса, окиси серебра, глины и пр., передал мне работу разборки и восстановления налучья.

После продолжительной пятимесячной работы разъединенные обломки удалось собрать настолько, что представилась возможность сделать сначала фотографию всего этого материала, а затем ретушировать ее с целью восстановить по возможности истинный вид горита (тбл. IV, V и VI)[1].

Такая разборка обломков и составление всей картины дали, конечно, возможность судить, как о материале, из которого был сделан горит, так и о художественных достоинствах его серебряной облицовки и самой техники.

Горит из кургана Солохи был сделан из кожи и имел ту обычную форму, которую мы видим так часто на вещах, изображающих варваров или амазонок[2]; об отличиях, свойственных нашему гориту, будет сказано ниже.

Основой горита служил каркас, сделанный из тонких деревянных стержней и ободков, из которых главный шел по верхнему краю горита, огибал его, опускаясь на донышко, где шел как раз посредине. По краям донышка шел тонкий деревянный ободок, соединявшийся с главным воедино наверху, образуя твердую основу всей вещи. Вероятно, подобным же образом укреплялись и края отверстия горита, но здесь следов стержня не сохранилось, а сохранившиеся обломки довольно толстого деревянного стержня, может быть, составляют ничтожные остатки самого лука, присутствие которого вполне вероятно, но других следов его отыскать нельзя.

По деревянному каркасу горита была натянута кожа; от нее осталась масса отдельных обрывков, совершенно несоединимых теперь. Повидимому, кожаный футляр был сшит по верхнему краю горита, на что имеется основание в украшениях его.

Кожаный футляр был обтянут кроме того холстом, но не весь,

[1] Попутно я считаю долгом выразить самую искреннюю благодарность М. И. Ростовцеву, который во время моей продолжительной кропотливой работы давал не раз весьма существенные указания, всегда принимавшиеся мною с величайшим вниманием.

[2] Б. Фармаковский, Памятники античной культуры, найденные в России, ИАК, в. 38, 82-133.

как мне думается, а лишь те его части, которые потом были облицованы серебряной пластиной. От холста также сохранились отдельные обрывки. Так как на холсте заметны следы гипса, то весьма вероятно, что он играл известную роль именно в связи с гипсовой заливкой, о чем будет речь ниже.

По передней стороне и по дну горит был облицован серебряной обивкой, составляющей его самую ценную, а для нас самую важную часть. Эта серебряная облицовка была сделана из очень тонкого листа с выбитыми по готовой форме сценами и орнаментами [1]. По серебру лежал золотой лист столь тонкий, что толщина его прямо неощутима. Повидимому, листовым золотом были покрыты лишь фигуры и орнаменты, а свободные места только позолочены. Там, где серебро истлело, мы находим еще иногда паутинообразный золотой лист, вполне сохранивший свой цвет и блеск.

На горите из кургана Карагодеуашх мы находим также серебряную основу и золотой тонкий лист сверху; но там золото значительно толще и сплошь, ровным слоем, покрывает весь горит, — техника несколько более простая. Еще проще обстоит дело с горитами Ильинецким и Чертомлыцким, облицовка которых сделана из золота невысокой пробы, с лицевой стороны сплошь перезолоченного более чистым золотом.

Так как тонкий серебряный лист с рельефными украшениями, конечно, легко мог пострадать от толчков, нажиманья или ударов, то пустота, получившаяся между металлом и кожей, во-первых, несколько заполнена холщевой подкладкой, а кроме того залита жидким гипсом, слегка смешанным с тончайшим песком и какими то растительными волокнами (вероятно тонкими волокнами пеньки). Подобным образом залита внутри баранья голова, служившая пробкой к ритону с пальметками из кургана Карагодеуашх, однако, там песок крупный, а растительных волокон совсем не видно. Подвески с головой Афины из Артюховского кургана были залиты с обратной стороны чистым гипсом.

Счастливый случай, сохранивший от окончательного разрушения

[1] Об изготовлении таких облицовок по форме см. Б. Фармаковский, Золотые обивки налучий из Чертомлыцкого кургана и из кургана в м. Ильинцах, в Сборнике Археологических статей, поднесенных гр. А. А. Бобринскому, Пгр. 1911, 45-118 и Веселовский, К вопросу о технике золотых рельефных украшений в греческом искусстве, ИАК, 47, 96.

несколько крупных кусков гипсовой заливки, находившейся между серебряной облицовкой и кожаным футляром, и редкая тщательность, с которой были собраны все мельчайшие остатки металла и гипса, позволили составить всю форму горита и выяснить его композицию. На тбл. IV мы видим то, что составилось из этих обломков, наложенных, где это ясно по совпадению рельефа, друг на друга. Местами гипс очень удачно восполняет лакуны металла, в других — металл позволяет восполнить композицию и без гипса. Слева лежит донышко горита, сохранившееся почти целиком; кроме того остались мелкие обломки, место коих в общей картине оказалось невозможным выяснить более или менее надежно. Общая наибольшая длина горита около 45 см., ширина около 25 см. Такая величина является более или менее одинаковой у всех известных до сих пор парадных горитов с драгоценными облицовками; редким исключением является восстановленный С. С. Лукьяновым боевой горит с Кубани, размеры которого были приблизительно 61 × 38,5 см.[1].

Переходя к форме горита, приходится указать на одну интересную особенность, не встречавшуюся в других имеющихся налучьях: нижний выступ серебряной облицовки имеет значительно большие размеры, чем обыкновенно; к тому же он сохранился еще не весь: его правый край обломан по линии дырочек, очевидно предназначенных для гвоздей. Таким образом, крайний бордюр этого выступа утерян, а он прибавлял длину выступа вероятно еще на 1 см., так что весь нижний выступ выдается направо сравнительно с верхним выступом более, чем на 5 см. Форма же

[1] Уже после того как настоящая моя статья была сдана для напечатания, Лукьянову удалось восстановить из обломков дерева и меди великолепный горит значительно больших размеров, чем все известные до сих пор по своим обивкам гориты; в сравнении с ним гориты, украшенные драгоценными золотыми или серебряными с позолотой украшениями, кажутся совсем маленькими и могли быть лишь декоративными, а не боевыми, скорее царской регалией, а не вооружением. Горит, восстановленный Лукьяновым, происходит из раскопок Веселовского в 1913 году на Кубани и состоит из деревянного футляра с набитыми на него ажурными медными бляшками, изображающими львов, грифонов и других фантастических зверей, не соединенных между собой по содержанию. Так как состояние остатков дерева и медных бляшек весьма плохое, мною по просьбе Лукьянова были зарисованы все эти остатки в собранном виде и на основании их сделана попытка дать полную картину горита в реставрированном виде. В дальнейшем изложении этот новый горит будет везде называться Кубанским.

этого выступа задумана совершенно независимо от формы верхнего выступа и, очевидно, продиктована назначением предмета, а не соображениями симметрии. Кроме того, самый лист обивки покрывающий этот выступ, свернут значительно сильнее, чем слегка закругляющаяся нижняя часть всей остальной облицовки, вполне отвечающей форме донышка. Эта усиленная закругленность нижнего выступа не могла произойти случайно, от тяжести упавшей земли, так как гипс, находящийся здесь под металлом, от давления земли, искривившего металлический лист, несомненно был бы совершенно раздроблен; между тем, как раз здесь куски гипсовой заливки сохранились наилучше. Ясно, что уменьшенный радиус этого выступа есть обстоятельство преднамеренное, и выступ играет особую, определенную роль. Однако определить эту роль по имеющимся изображениям тоже не представляется пока возможным. Пожалуй, лишь на ажурной плакетке из Сибири[1], да до некоторой степени на маленькой Куль-обской вазочке со скифами этот выступ имеет подобную длину, но совершенно не имеет самостоятельного закругления, другими словами, не уясняет назначения его именно в нашем горите. Можно предположить, что это было какое то особое отделение для стрел.

Во всяком случае горит из Солохи имел форму гораздо более элегантную, чем Ильинецкий и Чертомлыцкий, гораздо более обдуманную и легкую: его верхний выступ невелик, изящно срезан и весьма удачно завершен совершенно простой пальметкой, а верхний край подходит к этой пальметке таким легким, изящным выгибом, что чувство меры и равновесия вполне удовлетворено в этом рискованном месте встречи двух различных декоративных мотивов. Нижний выступ решительно отделен желобчатым кантом, как самостоятельный член композиции и не вредит верхнему выступу докучливой симметричностью, как то мы видим в горитах Ильинецком и Чертомлыцком.

Так как большею частью гориты обтягивались кожей или делались из кожи, то, очевидно, они должны были иметь шов по верхнему борту и вокруг донышка. Когда на кожу клали серебряную облицовку, то шов повторялся и в серебре, разумеется в стилизо-

[1] E. H. Minns, Scythians and Greeks, рис. 202; И. И. Бороздин, Б. А. Тураев и Б. Фармаковский, «Древний мир на юге России», Изборник источников, 1918, рис. 31.

ванном виде так называемого жгута. Если верхний борт имел деревянный стержень, то кожа прибивалась к нему гвоздиками, а шов оставался только вокруг донышка и лишь немного заходил на верхний борт. Это мы и видим на горите из Солохи: его стилизованный шов обходит кругом все дно и заканчивается под верхним бортом там, где закончилось и закругление горита; другими словами — этот стилизованный шов логичен, уместен и понятен. В ранее известных налучьях (Ильинецком и Чертомлыцком) эта стилизация шва не понятна, и шов пошел под звериным поясом.

Деревянный стержень, идущий по середине дна и по верхнему борту горита из Солохи также стилизован, — в нем подчеркнуто его растительное происхождение и по всей его длине легли остроконечные листья, напоминающие своей формой листья лавра. К этому стержню серебряная облицовка была прибита серебряными же гвоздями (тбл. IV).

Дно горита имеет обычную грушевидную форму, а весь горит целиком мы можем видеть на нашем же горите у крайнего левого воина, причем лук был положен тетивой к верхнему борту, как это делалось и повсюду.

Раскопки и случайные находки с каждым годом делают для нас яснее самый процесс работы во многих античных производствах. Так мы теперь можем говорить с полной уверенностью, что при изготовлении из листового серебра или золота обивок и облицовок ювелир имел у себя деревянную резную форму, на которую он и набивал свой тонкий лист при посредстве какого-нибудь мягкого вещества, вроде свинца, служащего для передачи удара. Получалась идеальная копия оригинала. Однако отчетливость этой копии много зависит от толщины металлического листа, и чем последний тоньше, тем он чувствительнее, как копировальный материал.

Поэтому необычайно тонкий лист нашего горита был несравненно чувствительнее к оригиналу, чем двойной метал на горите из Карагодеуашха, чем золотой лист на горитах Ильинецком и Чертомлыцком. Таким образом, тончайшие детали оригинала переданы были при самой отбивке, а для ретуши и гравировки оставалась совсем ограниченная роль. Наоборот, припухлость форм на горите Карагодеуашха и обилие гравировки на нем ясное последствие недостаточно заботливой предварительной работы по изготовлению металлического листа, или, быть может, заказчик по-

ставил условием прежде всего добротность и толщину металлической облицовки; может быть, конечно, что и вкус самого художника был причиной этой ненужной добротности. А мы теперь должны благодарить заботливого ювелира, делавшего наш горит, потому что гравировка оказалась весьма опасной для сохранности самого метала: там, где гравер прорезал своим резцом тонкую золотую накладку, окись серебра испортила рисунок сильнее, чем на соседних местах. Где гравировки не было совершенно, там сохранность наилучшая: таковы спины и шеи лошадей и зверей и нижняя орнаментальная часть.

II.

Облицовка горита разделена на три главных части: верхний пояс зверей, пояс сражения варваров, сцена с 2 зверями на правом нижнем выступе.

Как художественное заключение, внизу идет орнаментальная часть, разделенная на две половины: продольных канелюр и плетенки.

I. Пояс зверей представляет обычную сцену: два хищника, лев и грифон, терзают оленя с характерными завитыми рогами[1]. Лев — с косматой, дивно гравированной гривой — схватил лапами рога оленя, пригнув их к земле, так что голова оленя сильно запрокинулась назад. Могучий торс льва красиво изогнут, анатомия всего тела чрезвычайно тонко и изящно передана в мягких полутонах; лишь изредка, сильным нажимом подчеркнуты сухожилья и кости. Красивая обработка, согласованная со всем ансамблем, простирается и на детали, однако не подчеркивая их излишне. Хвост льва дает совершенно орнаментальную линию, вполне соответствующую ветке с цветком на правом конце этого верхнего яруса. Олень сильно напоминает обычный тип (именно тип, а не реальный образ) этого животного, отчасти стилизованный, отчасти как бы канонизованный: это общий характер быстроногого животного с большими рогами, здесь законченными совершенно декоративно каким то завитком. Рисунок тела безупречен, движения красивы и не слишком напряжены, в угоду реализму не сделано ничего, про-

[1] По определению В. К. Мальмберга, Курган Карагодеуашх, МАР, XIII, 141 сл., это «чубарый олень», обитатель Азии.

тиворечащего общей элегантности, так что подобно фигуре льва этот олень представляет прежде всего прекрасный силуэт. По телу его гравировкой намечены пятна, дающие прекрасное разрешение пространства, которое иначе могло быть несколько скучным между двумя фигурами с гравировкой. Поэтому рассматривать эти пятна, как определенный зоологический признак, едва ли приходится.

Так же красив по силуэту, так же в сущности спокоен по движениям и терзающий оленя своим клювом грифон, с огромными, тонко гравированными крыльями, козлиной бородой, сильно стилизованным пищепроводом, хрящи которого образовали орнаментальный мотив, повторяющийся и у других фантастических зверей нашего горита. Прекрасная моделировка тела, тонкая законченность лап с сухожильями, надувшимися венами и когтями опять так же ласкают глаз, как и в трактовке льва. И опять те же размеренные движения, то же отсутствие сильного темперамента.

Если бы всю эту сцену сделать ажурной, удалив фон между фигурами, мы получили бы прекрасную резьбу, где массы красиво чередуются с просветами, и удачное разрешение этой задачи заполнения данного пространства торжествует над такими мотивами творчества, как напр. реализм, выразительность, темперамент, живописность.

Подобные сцены очень часты на ювелирных вещах нашего юга. На архаическом вновь открытом Кубанском горите мы видим только отдельные фигуры львов и фантастических крылатых зверей, заполняющих декорируемое пространство без особой внутренней связи; притом фигуры еще совсем иератического характера, слишком близкого ко вкусам Передней Азии. На Чертомлыцком и Ильинецком горитах эта сцена также заменена целым рядом фигур зверей, не связанных между собой в одно целое, — в них не было внутренней художественной задачи, это просто последовательная штамповка отдельных фигур, и если бы вырезать фон между фигурами, верхний край горита отвалился бы. Там совсем другая задача, — реализм и экспрессия фигур: поэтому львы страшно скалят свои зубы и выгибают спины, а побеждаемые животныя не сразу сдаются, отбиваясь ногами и даже сами переходя в наступление. Там реализм так проник во вкус художника, что он старательно копирует видовые отличия зверей, а такую подробность, как соски, подробность некрасивую, но важную для крайнего

реалиста, он придает и самцам-львам, преувеличивая таким образом природу. Гравировка ради целей реализма совсем не считается с мотивами эстетическими, и мы находим то подряд две фигуры почти без гравировки, то рядом три обильно гравированных.

На знаменитой Чертомлыцкой вазе сцена оленя, терзаемого хищниками, весьма напоминает нашу (тбл. VII). Но там эта сцена так бледна, лапы и тела зверей сделаны так неинтересно и даже некрасиво, что становится очевидным факт, что сцена попала на вазу в качестве давно установившегося шаблона, уже потерявшего свою художественную свежесть; там это подражаніе старому классическому образцу, а не животрепещущий, современный мотив, и потому звери стали неконструктивны по своим пропорциям и подробностям. Лишь рога оленя почему то понравились художнику, и он трактовал их совсем иначе, чем все остальное животное, придав этим рогам определенно реальный вид зоологического признака. Там, где художник прочувствовал сцену, не могло быть такой бездушной трактовки: ведь это та самая ваза, на которой находятся несравненные фигурки лошадей и варваров.

На серебряном ритонѣ из Карагодеуашха[1] повторяется опять та же любимая сцена. Но какая разница! Ритон сделан маленьким мастером, даже художником трудно было бы его назвать, настолько слаба его рука, но какой это был искренний реалист! Звери у него с ожесточением рвут несчастное животное, вся сцена полна такого темперамента, что после подобной трактовки сцена на нашем горите из Солохи кажется слишком корректной и холодной, между тем как искусства технического в ней неизмеримо больше. Я осмеливаюсь сказать, что красота этой сцены на нашем горите — виртуозная, на ритоне из Карагодеуашха — красота темперамента и реализма, на большой Чертомлыцкой вазе — шаблонная. Подобные же сцены на одной из вазочек из Куль-обы — одного характера со зверями на горитах Ильинецком и Чертомлыцком, только неизмеримо более тонкого мастера: это реальные картинки без общей композиции.

Легкий завиток с цветком и пальметкой красиво и изящно заканчивает звериный пояс горита из Солохи без лишних вычурностей и нагромождений. Таким образом, узкий и трудный для

[1] Мальмберг, 140; Б. Фармаковский, Новейшая датировка Карагодеуашхского кургана, ИТАвАК, 1913, L, тбл. I.

композиции верхний ярус заполнен без усилий, свободно и красиво.

II. Пояс большого сражения варваров содержит пять фигур сражающихся воинов и две фигуры коней. Бой происходит между двумя молодыми, благообразными варварами — назовем их скифами — с одной стороны и двумя старыми, бородатыми, преувеличенно безобразными с другой; пятая фигура молодого, но безобразного воина менее связана с предыдущими фигурами, однако очевидно, что она принимает сторону своих безобразных, бородатых соплеменников. Повидимому, дело клонится к торжеству молодых; под одним бородатым воином лошадь поражена и пала на одно колено; его юный противник схватил врага за волосы, его меч наготове, между тем как старик с трудом извлекает меч из ножен, а левой рукой старается освободить свои волосы из руки противника; его неудобная поза на падающей лошади с брошенными поводьями делает его положение критическим. Другой бородатый варвар, хотя и отмахивается энергично от нападающего молодого воина с секирой и щитом в руках, но тоже находится в невыгодном положении, так как враги у него и спереди и сзади; к тому же он без щита и все его оружие — короткое копье.

Мне кажется, что это и были четыре основных фигуры, а пятая—справа—вставлена только для заполнения места и чтобы нарушить однообразие двух сражающихся пар [1].

Здесь я считаю необходимым остановиться и припомнить те принципы, которые преподаются в старинных академиях, являясь несомненно отзвуком давно забытых канонов композиции великих мастеров античного мира. Первое, что должна заключать в себе хорошая композиция—это цельность, спаянность; второе,—она должна быть разнообразна, особенно в повторяющихся мотивах; третье, — она должна сосредоточивать на себе все внимание зрителя, так чтобы глаз не искал продолжения композиции за рамой. Чтобы достигнуть первого условия, спаянности,—необходимо не только слить фигуры воедино внутренним единством содержания, но и внешним образом, заставляя фигуры пересекать друг друга или частью заслонять

[1] Своеобразное толкование этой сцены с точным наименованием участников делает Svoronos. Ср. С. Половцова, Объяснение изображений на драгоценных вещах из Солохи Свороносом ИАК, в. 65, 25, и Ростовцев, Ученые фантазии, ИАК, в. 65, 72.

друг друга. Конечно, чем даровитее мастер, тем он больше владеет внутренним единством, тем для него меньшую роль играет внешняя спаянность; наоборот, небольшой мастер и способный ремесленник предпочтительно усваивает внешние приемы спаянности композиции и тут проявляет нередко изумительную виртуозность. Что касается второго принципа, — разнообразия, то и здесь для крупного таланта иногда достаточно самых ничтожных вариаций, чтобы достигнуть непринужденности и избежать скуки. Посредственность же изощряется в самых хитрых приемах, избегая внешнего однообразия, но наводит скуку своей изощренностью. Наконец, чтобы закруглить композицию, надо от нее отбросить все лишнее, случайное, не нарушив однако равновесия масс, иначе композиция покачнется и потеряет гармонию. Подобные правила, еще поныне живущие в мастерских стариков-профессоров, существовали и у античных мастеров, создателей школ и направлений, ибо без известных правил немыслимо самое существование школ, а тем более многовековая жизнь традиции[1].

Возвращаясь к нашей композиции, мы, помня о только что изложенных принципах, сразу же видим, что она составлена по определенным правилам: во-первых, все фигуры между собою соприкасаются, пересекаются, заслоняя друг друга, так что нет никакой возможности разъединить эти фигуры, как будто композиция назначена для ажурного выпиливания из дерева, где каждая фигура поддерживает целость самого предмета. Только пятая фигура направо оказывается как будто ненужной: она не связана ни внутренне, действием, с какой нибудь другой определенной фигурой композиции, ни внешне, — пересечением линий; однако и одна, взятая сама по себе, она существовать не может, так как мы не получим ее полностью. И то обстоятельство, что она не имеет ног, хотя они должны быть видны, как не сделаны передние ноги у левой лошади, лишний раз доказывает то, что ради ажурности и красоты масс автор решается на грубые с точки зрения реалиста промахи: ради принципа он жертвует правдой. Принцип же его

[1] Сравни Leonardo da Vinci, Tractat von der Malerei, Uebersetzt von Heinrich Ludwig, Yena 1919. Извлечения из сочинений Леона Батт. Альберти, Луки Пачіоли, Филарето и др. приведены в книге Г. ф. Алеш, Ренессанс в Италии, М. 1916; новейшая обработка теории композиции находится у Henri R. Poore, Pictoral composition, New-York 1903.

был — баланс, равновесие масс, боязнь пустого бессодержательного пространства и устранение из произведения того, что его делает громоздким.

Еще больше старался наш мастер над тем, чтобы в его произведении не было однообразия, и он разрешает это старыми академическими приемами: если движение фигуры направлено в одну сторону, то голова поворачивается назад для неожиданного, яко-бы случайного действия[1]. Это старый прием, одновременно удовлетворяющий и первому принципу, имеет в виду придать жизненность и разнообразие и известный элемент случайности движений сражающимся фигурам; его можно наблюдать уже на древнейших коринфских вазах, на сокровищнице Сифноса в Дельфах, метопах храмов в Олимпии, Селинунте и т. д. Лучшие образцы этого принципа дает Парфенон, а самые изощренные способы разрешения этой формальной задачи — так называемый саркофаг Александра из Сидона. Таким образом у нас левый конный варвар стремится направо, будто для встречи с центральной пешей фигурой, с которой он этим направлением связывается внутренне для момента встречи; по внезапное нападение сзади заставляет его повернуться и отбиваться от преследующего полуобнаженного скифа. Центральная пешая фигура (для разнообразия дана не конная) стремится налево, но опять поворот головы назад, опять связь с последующей фигурой и внешняя — перекрещиванием линий, и внутренняя — посредством действия. Кроме того, лица — участники сражения, расположенные в два плана, соединены так, что фигуры первого плана связаны действием с фигурами второго плана: композицию нельзя разделить ни механически, ни расслоить ее по планам, ни разорвать по группам действия. Кроме того, мы не ищем продолжения сражения дальше за рамой картины, потому что никто из нее не уходит ни по замыслу, ни механически. А мастерское, ажурное распределение фигур дает великолепный баланс всей композиции, и все главные принципы академической теории оказываются выполненными в совершенстве.

Кто же составляет основные фигуры боя? Повидимому, юноша в центре и левый всадник. Говорю это потому, что эти две цен-

[1] О правилах композиции отдельных фигур и групп в греческой скульптуре мы находим очень тонкие замечания у Auguste Rodin, L'art, P. 1911 (русский перевод Л. М., издание «Огни», Спб. 1913).

тральные фигуры находятся на одном плане так же, как левый воин с секирой и правый всадник — на другом: это как бы битва в два ряда. То же самое распределение планов имеем в сцене битвы на золотом гребне из Солохи[1]. Но рядом приемов, которые в речи были бы названы риторическими, все действие сплетено в одно кружево. А пятая фигура остается все же в стороне и нужна только для противовеса пассивному льву верхнего яруса и для устранения неприятной для глаза кадрили бойцов. В левой стороне для заполнения места поставлено дерево. Так вся композиция закончена по бокам двумя малозначущими для действия фигурами, которые, таким образом, ограничивают сферу интереса. Получается впечатление большой, законченной сцены, для которой глаз не ищет продолжения ни вправо, ни влево.

В сравнении с этой композицией гориты Ильинецкий и Чертомлыцкий совершенно бессильное произведение; там нет единения между группами фигур ни в зверином поясе, ни в мифологическом, связь мифологических сцен не пластическая, а литературная, и художественного замысла во всей композиции нет.

Так же мало этого пластического замысла в горите из Карагодеуашха, насколько позволяют судить жалкие его обломки, еще не разобранные и неправильно наклеенные. Нет пластического замысла, объединяющего отдельные скульптурные массы, и в вазах из Куль-обы и Воронежа. В большой Чертомлыцкой вазе этот общий замысел есть, но в исполнение его введены до крайности разнородные ингредиенты, начиная с коврового фона и кончая статуарными фигурками, что придает этой вазе исключительно интересное положение в истории греческого искусства и требует специального ее изучения.

III. Сцена на правом нижнем выступе горита из Солохи состоит из двух фантастических животных, с большими крыльями, загнутыми кверху. Тела их львиные, головы с львиной пастью, ушами и рогами козла, а пищепровод у них опять стилизован, как у грифона в верхнем ярусе. Звери не нападают друг на друга, а скорее играют, один даже отвернул свою голову, как это часто делают играющие животные. Опять вся сцена отлично выработана в своих профилях, так что и ее смело можно сделать ажурной, не боясь, что метал развалится.

[1] См. ОАК, 1913-1915, III и сл., рис. 184а, 184б, 184в.

Я постоянно указываю при описании всех трех поясов на эту возможность удалить фон без риска испортить вещь, и получить сквозной ажур, ибо это указывает на строжайшее соблюдение мастером горита еще одного принципа, ныне совсем забытого — исокефалии и исоподии. К сожалению, слишком ригористическое соблюдение разных академических правил привело автора нашего горита к таким недочетам, которые мы неохотно прощаем, как бы они ни искупались стройностью всей композиции. Так, левый конный всадник безусловно неправильно посажен на лошадь, так как при правильной посадке он нарушил бы правило исоподии; поэтому же фигуры всадников слишком велики по сравнению с лошадьми; для освобождения пространства не закончена правая фигура и т. п. В этом отношении мастера столь часто упоминаемых мною других ювелирных вещей из скифских могил были неизмеримо либеральнее, и принцип ажурности, связанный с принципами исокефалии и исоподии, для них не существовал.

IV. Пояс орнаментов по нижней закругленной части горита и украшенное орнаментами дно заканчивают всю композицию снизу и сбоку. Нижний пояс орнаментов разделяется на две части:

Под большой картиной скифского сражения расположен канелюрообразный орнамент самого спокойного характера, который дает отдых глазу. А так как фигуры боя построены главным образом вертикально, то нижний орнамент строится горизонтально, — опять один из принципов старой академической композиции. В сравнении с нашим горитом на Ильинецком и Чертомлыцком двухъярусный богатейший орнамент из пальметок и цветов прямо тяготит глаз своей пестротой и роскошью, убивая в то же самое время мелкие мифологические сцены.

Под самостоятельной сценой ласкающихся зверей на нижнем выступе идет богатая плетенка, опять строго рассчитанная в своем эффекте рядом со звериной группой, широкое поле которой требует более богатой рамы.

V. Дно горита не представляет ничего особенного: оно разделено пополам продолжением верхнего борта, украшенного лавровыми листьями, а швы его стилизованы в виде жгута. Свободные поля заняты красивыми завитками ветки с листьями аканфа и цветами, подобно Ильинецкому гориту с его двойником, которые однако несравненно богаче и пестрее разработали и эту деталь.

III.

Конечно, из всех частей горита наибольший интерес имеет средняя часть — сцена боя, и я позволю себе вернуться к детальному описанию ее фигур. Действующие лица разделяются на два типа: двое молодых благообразных юношей, сражающихся пешими, противопоставлены трем безобразным, из коих двое — старики с длинными бородами. Первый тип напоминает обычный греческий тип юноши, только головной убор делает его несколько странным; второй — грубый, зверский, носит на себе печать, так сказать, идеализации безобразия, которая воплощается в фигуре старого Силена, столь знакомой всем по вазовой живописи и скульптуре. Эти варвары имеют изогнутые кверху брови, большие, выпученные глаза, бульбообразный нос, толстые губы, сильно выдающиеся скулы и очень низкий, морщинистый лоб. Возраст не красит их, и молодой варвар направо нисколько не лучше своих стариков. Одно, что роднит все эти пять фигур между собой — это прическа: у всех варваров длинные волосы падают прямым каскадом на плечи, изгибаясь только по форме плечей. Спереди волосы подняты хохлом, который повторяется у всех одинаково. Старый варвар направо схвачен противником как раз за этот хохол. У висков волосы подхвачены одной прядью, которая идет назад и там, вероятно, связана. Так убраны двое, двое других не подхватили своих волос у висков, а последний направо подвязал свои волосы таким же способом трижды. Подобной сложной прически с подхваченными на висках волосами на аналогичных вещах не встречается; на Кульобской вазочке волосы у царя подхвачены, однако не прядями волос, а ремешком или золотой перевязью[1]. Может быть еще нечто подобное надо предполагать у скифов на ожерелье из Куль-обы и на найденной там же маленькой золотой плакетке, изображающей двух стреляющих из лука варваров. Однако эти последние вещи всетаки не дают вполне похожей прически. Таких прямых, рассыпчатых волос обыкновенно тоже не изображают, им чаще придается хоть какая нибудь волнистость или добавляются гравировкой отдельные волоски. Усы у стариков подстрижены, так что губы

[1] Не следует ли искать сходства прически на вазе художника Дуриса в Лондоне? E. Buschor, Griechische Vasenmalerei, 161, рис. 107, по Furtwängler und Reichhold, Griechische Vasenmalerei, тбл. 48.

совершенно ими не прикрываются. Бороды прямые, длинные и совершенно не имеют не только греческой курчавости, но и тех завитков внизу, которые сделаны, например, у всех скифов Воронежской вазы. Очень характерно то, что глаза у всех фигур сделаны большие, у безобразных варваров почти круглые и без зрачков. Никакой почти игры мускулов лица нет; здесь действует на зрителя самый тип, а не выражение лица; именно тип, а не индивидуальные переживания, и пустые глаза без зрачков, устремленные в пространство, еще более подчеркивают нежелание подчиняться реализму. Таким образом это полнейшая противоположность вазе Воронежской и особенно Куль-обской, где в жертву реализму принесена красота, где реализм переходит уже в грубый натурализм, и варвар, у которого вырывают зубы, безобразен не по своему типу, но из-за гримасы боли (тбл. VII). Я никак не думаю, чтобы разницу в лицах можно было отнести на счет реальных особенностей различных скифских народностей, во-первых, потому, что наши варвары совершенно не похожи на изображения скифов, заведомо реального характера, во-вторых потому, что нам слишком известно это противоположение элементов безобразия и красоты по вазовой живописи.

Не думаю, чтобы и костюм воинов прибавил какое-нибудь особенно сильное соображение в пользу строгой этнографичности этих фигур. Четверо из бойцов одеты в мягкие кафтаны с длинными полами спереди, опушенные мехом, длинные широкие штаны с узорами и мягкие сапоги, как и везде на изображениях скифов. Штаны имеют штрипки, что встречается и на других изображениях (напр. на ожерелье из Куль-обы); обыкновенно же штаны заправляются в сапоги, а последние перевязываются ремешком у щиколотки и под ступнею). Скифы у нас очень туго подпоясаны узкими поясами без чеканки. Один скиф до пояса обнажен, почему особенно видны его штаны, шириной напоминающие современные шаровары наших степных жителей. Кафтаны изображены мягкие (на чаше с охотой из того же кургана Солохи и на гребне — толще), швы совершенно не показаны, между тем как на вазах Воронежской, Куль-обской, Чертомлыцкой швы сделаны настолько определенно и заботливо, что можно и теперь скроить такой кафтан. Таких мягких кафтанов нигде не изображено, они везде плотнее, толще (вроде овчинных полушубков) и украшены гравировкой,

т. е. в натуре или вышивкой или нашитыми бляшками (парадные костюмы). Широчайшие штаны, падающие обильными складками, украшены у двоих скифов гравированными крестиками, у двоих других — кружочками с точкой посредине[1]. У одного из скифов намечены на штанах лампасы, но они не украшены узорами, как это делается на других аналогичных изображениях. У пятого скифа, находящегося за лошадью, ног не видно совсем.

Оборонительное оружие воинов состоит из щитов, круглого маленького у последнего воина направо и продолговатого с небольшим перехватом посредине у крайнего бойца налево; рука не продета в ремни щита, а держит их в сжатом кулаке, как и на гребне из той же Солохи. Эта манера держать щит запечатлена на восточных барельефах[2]. Ни шлемов, ни панцырей на воинах нет.

Наступательное оружие разнообразно: у левого воина небольшая секира, несколько похожая на изображенную на Воронежской вазе; тип этой секиры известен уже давно по щиту Афины[3]. С левого боку у этого варвара висит на поясе горит, из которого выглядывает лук. Второй воин вооружен коротким копьем; третий — длинным мечом, четвертый вытаскивает такой же меч из ножен, находящихся при левом бедре у пояса, а у пятого в правой поднятой руке короткий кинжал. Все это вооружение, кроме секиры, найдено в кургане Солохе[4].

Конский убор очень несложен и отнюдь не напоминает того осмысленного снаряжения, которое мы видим на лошадях Чертомлыцкой вазы (тбл. VIII). На нашей композиции седла едва намечены в виде небольших подушек, укрепленных совершенно неведомым способом на спине лошади. Замечательно сходство конского снаряжения Чертомлыцкой вазы с седловкой лошади на сибирской плакетке, упомянутой и изданной у Minns'а, что безусловно говорит за действительную реальность этого снаряжения. Уздечки с небольшими украшениями на лбу сделаны на нашем горите из самых тонких ремешков. Конские уборы, найденные в той же Со-

[1] Очевидно, существовал особый инструмент для нанесения этого узора, встречающегося вообще очень часто на ювелирных изделиях греков.

[2] Сравни Perrot et Chipiez, II, рис. 60, 115, 212, 213, 221 и пр., на которых мы находим ассирийских воинов с круглыми щитами в левой руке.

[3] О щите Афины ср. Б. Фармаковский, Художественный идеал демократических Афин, Пгр. 1918, 171 сл.

[4] ОАК, 1913-1915, 107, 108, 109, 121, 122.

лохе, имеют совершенно другой характер, и ясно, что все это конское снаряжение на горите — просто схема, идея, а не определенный, реальный предмет. Гривы лошадей подстрижены, только чолка оставлена длинной, и перехваченная ободком, она довершает простой, но элегантный убор лошади. Хвосты лошадей длинные, волнистые. Что обращает наше особое внимание в лошадях — это вопервых, их необычайно маленький рост, к преуменьшению которого вообще были склонны античные мастера лучшего времени, а во-вторых — их изумительная красота: с небольшой нервной головкой на тонкой шее, сухими ногами на высоких, сильно пружинящихся бабках, с маленьким копытом, сильной грудью, эти лошади как будто едва касаются земли. Обаятельно мягко передано трепетное напряжение их мускулов, воздушно легки их движения. И, конечно, это не реальная лошадь определенной породы, это идеал быстроногого коня. По типу своему они, конечно, несравненно ближе к дивным коням Парфенона, чем к тем крепким, коренастым лошадкам, что изображены на Чертомлыцкой вазе (тбл. VIII): здесь перед нами определенная порода с короткой шеей, толстыми ногами на коротких бабках, с вздутыми венами на животе, массивными, тупоносыми головами и дикими, необузданными, а иногда немного неуклюжими движениями, лошади, от которых пахнет степью, а не абстрактной красотой, и которые изумительно похожи на дикую лошадь Equus Przewalskii (тбл. VIII), даже до такой определенной видовой особенности, как вислый зад. Разумеется, я далек от мысли утверждать, что Чертомлыцкие лошади действительно этого вида (между прочим Equus Przewalskii имеет хвост, напоминающий скорее хвост мула), но хочу только подчеркнуть, что безусловно зоологический реализм уже проник в обиход мастера великолепной вазы, в то время как мастер горита из Солохи — идеалист до мозга костей, еще вполне подчиняющийся представлениям, которые нашли лучшего выразителя в лице Платона [1]. Так же мало похожи на наших лошадей и кони на ритоне из Карагодеуашха, косматые гривы, весь дикий облик, складки на шее, короткие ноги и большие копыта говорят о переходе к реализму.

Еще две подробности должны остановить наше внимание: изображение дерева и почвы. И дерево на нашем горите нереально,—

[1] О сущности художественного творчества по представлению Платона ср. С. Н. Трубецкой, История древней философии, II, 25.

дерево здесь только ствол без веток и листьев, лишь с небольшим сучком; это общая форма, схема, идея, а не определенный вид дерева. На горите из Карагодеуашха (тбл. IX) на нижнем правом выступе, справа от фигуры человека помещено дерево с длинными ветвями и двумя большими листьями, напоминающими листья платана; ветки отделяются неприятно-неумелыми линиями, оскорбительно не вяжущимися с трактовкой фигуры. Такие же точно листья, тот же способ отделения ветвей от ствола мы видим на обоих ритонах Карагодеуашха, причем на малом ритоне, рисованном вообще грубо, но с сильной реальной выразительностью, этот способ строить дерево вполне уместен и не оскорбляет глаза рядом с антикизирующими фигурами. Во всяком случае здесь это дерево уже напоминает видовую характеристику определенного сорта дерева, а не схему в приятных, волнистых линиях, как на нашем горите[1]. Словом, в вещах Карагодеуашха опять ясный поворот к реализму.

Как дерево, так и фигуры нашего горита стоят непосредственно на рамке: почва совершенно не намечена. Таким образом, хотя сцена сражения расположена в два плана (первый план образуют две крайние фигуры, второй план — две средние фигуры; дерево и пятая фигура направо опять второй план), но нигде нет ни малейшей попытки дать перспективное различие планов[2]: перспектива выражается только тем, что одна фигура заслоняет другую; ни в величине этих фигур, ни в постановке ног правила перспективы не проводятся. На большой чаше из того же кургана мы встречаем почву под ногами льва; но можно ясно видеть, что она стала там необходимой только из-за некоторой неудачи в рисунке льва: он нарисован слишком высоко и разрешить этот промах иначе было бы невозможно: лев повис бы в воздухе или оказался бы слишком длинным. Таково же назначение почвы в западном фризе Парфенона. Вообще в классической композиции почва только подставка, а не предмет изображения. Впервые почву, как таковую, трактует памятник Лисикрата, не применяя однако к этой трактовке

[1] Для формы листьев см. Б. Фармаковский, Новейшая датировка Карагодеуашхского кургана, тбл. II.

[2] Так точно построена и сцена сражения на гребне из Солохи, с тем же разделением планов, но и там все ноги поставлены на одной линии, хотя это двусторонний рельеф, ОАК, 1913-1915, 112, рис. 184б и в.

перспективы, особенно бросается в глаза в изображ воли.

Почва — это один из кардинальных пунктов отличия нашего горита и его художественной концепции от вещей, столь напрашивающихся на сравнение с ним. Наши фигуры задуманы и выполнены, как ажур, подобно гребню из того же кургана. Чертомлыцкая ваза, вообще наиболее близкая по красоте выполнения к вещам из Солохи, задумана однако совершенно иначе: это великолепная ткань, ковер, занимающий все поле вазы и играющий роль фона для знаменитого горельефного фриза с фигурами варваров и лошадей; самые же эти фигуры, а равно находящиеся ниже статуарные головки львов и крылатого коня, скомпонованы как отдельные статуетки и не только не входят, как равноценные элементы в общий узор ковра, но прямо противопоставлены ему, как доминирующий мотив; этим только объясняется наслоение орнаментальных мотивов трижды на одном месте (голова крылатого коня: пальметки фона, крылья и воротник коня, а сверх всего — голова). Ковер, разработанный как декорация, — это фон для бурного реализма «скифского» жанра,

На Чертомлыцком горите уже ряд групп разработан по правилам перспективы: фигуры в группах не только заслоняют друг друга, но те, которые находятся дальше, помещены несколько выше, — под ними уходящая вдаль почва, а позади их не конец вселенной и не чистый просвет, а намечены стены. На Ильинецкой же вариации по этим стенам висят драпировки. Мало того, введен исключительной важности элемент: раккурс квадратных предметов, которые с особой любовью изображаются и с угла и в три четверти. Очевидно, в понятиях о барельефе, о доступной для скульптуры области, произошел решительный поворот в сторону реализации, и мастер уже не довольствуется несколько холодным, хотя и дивно-красивым ажуром композиции, а начинает разрабатывать композицию в глубину, в ту холодную, плоскую пустоту, которая стоит за фигурами нашего горита.

И на знаменитой вазочке со скифами из Куль-обы и на Воронежской опять почва и первые начала перспективы выступают в тесной связи с реализмом: на этих вазочках за фигурами внизу продолжается почва, а на ее выступах впереди фигур даны узоры растений, не позволяющих понимать их иначе, как растения на

самом первом плане. Кроме того, самая постановка некоторых фигур рассчитана на перспективное сокращение (докладчик перед царем, скиф, натягивающий тетиву).

Но самым полным проявлением познаний в перспективе и вкусом к ней, самым полным торжеством реализма, несмотря на затхлые формы человеческих фигур (особенно на горите), являются вещи из Карагодеуашха. Так, на ритоне со зверями несчастное животное, терзаемое хищниками, лежит на втором плане, а потому помещено выше терзающих зверей. Это сцена, избитая до последней возможности, это трафарет, но в него против воли мастера вторгся реалистический элемент; почва, находящаяся между первым и вторым планом, обработана крайне старательно в виде песка и камней, чем прямо вводится элемент живописный.

Еще сильнее перспективная разработка почвы на большом ритоне из Карагодеуашха, где изображены два скифа на лошадях: здесь крайне спутанная и нагроможденная композиция под ногами лошадей только и могла быть разрешена при сознательной перспективной разработке чисто натуралистического характера. На первом плане стоят верховые скифы, причем с крайней последовательностью проведено перспективное удаление ног лошадей, отставленных на второй план; это прямо идеальное применение перспективы, не игравшей, как мы видели, абсолютно никакой роли у мастера горита из Солохи. За лошадьми находятся фигуры павших, обезглавленных воинов (опять весьма важная натуралистическая подробность — головы отрублены и их на ритоне нет); фигуры дальше, — значит они выше; почва, удаляясь, покрывается горизонтальными складками; она опять разработана точками. Понимание почвы, трактовка убитых воинов, какая то спутанность подробностей, недоговоренность, — это уже не только реализм, это настоящий импрессионизм. Если же художник проникся подобными идеями, для него является безусловно необходимым и логичным обратиться к пейзажу. Потому то вместе с вторжением реализма, с водворением перспективного принципа художественной композиции безусловно необходимо ждать и водворения пейзажа в скульптурном обиходе. Потому дерево на этом ритоне должно быть трактовано не как схема, а как реальный образ: тут нарисован платан или подобное дерево с большими резными листьями. Если ветки дерева заполняют

пустое пространство[1], то низ его попадает в крайне загроможденное место, где встречаются и хвосты, и задние ноги лошадей, и труп убитого; тем не менее художник реалист не мог его пропустить, как это сделано на нашем горите с ногами пятого варвара.

Хотя казалось бы достаточно и этих завоеваний перспективы, однако художник Карагодеуашха пошел еще дальше в горите. При вялости, избитости рисунка, скучнейшей трактовке фигур, мастер тем не менее в моих глазах истинный клад для историка искусства. На нижнем правом выступе горита помещено изображение воина; изображение антикизирующего стиля, самого невысокого качества (тбл. IX). Но по замыслу это изображение изумительно. Фигура, единственный сюжет этой композиции, поставлена на среднем плане: так мог компоновать Рубенс, Веласкец, Гейнсборо, кто угодно, но так никогда прежде не компоновали человеческих фигур древние классические художники; целая треть всей высоты пространства занята уходящей вдаль почвой, которая разработана сильно, понятно, старательно. Никакого другого raison d'être для ее разработки не было, кроме единственного: художник перестал понимать постановку фигуры в пустом пространстве[2]. Справа от этой фигуры воина находится большое дерево, с ветками и двумя крупными резными листьями вроде платана. Этот горит из Карагодеуашха нуждается в самом детальном изучении и тогда он может нам дать еще много неожиданных, но весьма ценных данных, пока же приходится говорить о нем только попутно.

Если я так подробно остановился на вопросе о почве и перспективе, то потому, что это действительно самый существенный признак, разделяющий рассматриваемые нами вещи на безусловно далекие группы. Сходство же их надо отнести прежде всего на счет общего греческого (может быть даже точнее — понийского) происхождения и силы традиции, которая сквозит еще и у наших иконописцев через 2500 лет от первоисточника. Итак, прин-

[1] Е. М. Придик, Два серебряных ритона из коллекции Эрмитажа, ЗОО, XXX, 167 сл.

[2] Кстати укажу, что на первом плане почвы точками была сделана надпись, незамеченная до сих пор. Из нее мне удалось разобрать две первые буквы ΑΒ дальше кажется ΟΒ или ΟΦ. Нижняя часть пластинки очень смята, почему буквы и не были раньше замечены никем.

ции новый, разделяющий — перспектива, везде и всегда неразрывно связанная с реализмом. Значит, там, где царит реализм, начинается и перспективная разработка. Если бы реально обработанные фигуры не были поставлены в перспективные условия, это обозначало бы только, что фигуры либо взяты целиком с известного образца и перенесены механически (как на горите из Карагодеуашха), либо задуманы статуарно, сработаны отдельно и прикреплены после, без отношения к фону, как на Чертомлыцкой вазе, где фигуры приклепаны на чистом поле, и ноги их даже выходят за рамку; где фигуры эти размещены вокруг всей вазы в одинаковом рельефе, в то время как фон, орнамент остальной вазы сзади только гравирован[1].

Форма глаза, трактовка волос, одежды могут иногда дать основание для определения стиля художественного произведения. Тем более такой принцип, как реализм, и особенно импрессионистско-

[1] На рельефах Гёльбаши (Героон Трисы), Ксанфа (памятник с Нереидами) имеется изображение целых городов, но именно эти рельефы являются самыми лучшими иллюстрациями того, как различается перспективное построение рельефа, с передачей глубины, и плоскостное: города изображены плоскими, чисто линейным способом двух измерений; когда художнику Гёльбаши было нужно изобразить происходящее внутри города, он просто выдвинул эту внутреннюю сцену наверх, без малейшей перспективной связи со стенами. Желая показать здание с угла, он не дает его в раккурсе, а развертывает обе стороны одинаково, равно как и кресло, на котором сидит Елена. Одним словом, именно понимания уходящей в перспективную даль плоскости у него абсолютно нет; его город — точное воспроизведение способов художника рельефов из Нимруда с осадой города. Но ассирийский художник имел гораздо больше интереса к реальным подробностям, вводил даже деревья с листьями, чего у художника Гёльбаши абсолютно нет, как вообще нет интереса к чисто реальному. Столь же беспомощна перспектива и на памятнике Нереид в Ксанфе: и здесь город представлен в сущности без малейшего намека на перспективные сокращения и раккурсы; он скомпонован этажами, подобно ассирийским барельефам, послужившим для него прототипом, и никакого реального, тем более импрессионистского веяния в его изображении нет. Города на этих двух рельефах изображены так же, как изображается мебель — как предмет, имеющий красивый профиль, силуэт, а не как предмет трех измерений. Отсутствие третьего измерения, т. е. глубины, и есть главное отличие этого способа изображения городов так же, как групп. В ювелирных вещах, упомянутых мною, не только является линейное разрешение чувства глубины, но и импрессионистское, т. е. различие глубины по valeur'ам, по силе, напряженности тонов, ясности очертаний, как бы по интенсивности окраски, вводится перспектива не только линейная, но и живописная, световая.

перспективная концепция заслуживают самого серьезного отношения; ведь это целое новое миропонимание для художника, привыкшего в барельефе к двум измерениям и к ажурной композиции[1]. Не могут принадлежать к одному времени вещи, происходящие одинаково из понийских мастерских, но заключающие в себе осуществление совершенно различных принципов[2]. Между такими вещами, часто даже похожими на первый взгляд, должно лежать, может быть, не менее столетия.

IV.

Я постараюсь свои наблюдения над техникой горита из Солохи еще раз суммировать в кратких словах.

Весь рельеф горита состоит из крупных фигур, заключенных в свою очередь в большие свободные пространства; это мегалография лучших времен, столь противоположная миниатюрам Чертомлыцкого и Ильинецкого горитов.

Все здесь конструктивно и обдумано; что не может быть связано в одну сцену, то разумно обособлено (выступ внизу).

Композиция проявляет исключительную наклонность к пересечению крест на крест, чем достигается большая связность ее, так что ее можно назвать скованной из одного куска, а не составленной; фигуры соединены друг с другом интересом действия попарно, а направлением движения к центру и пересечением линий воедино. Строго рассчитанная по пространству, она потребовала для равновесия масс добавочной пятой фигуры и дерева, чтобы одновременно нарушить квартет бойцов и усилить элемент случайности; однако эта случайность крайне обдуманная: в ней нет ничего случайного, а все планомерно.

Звериная сцена наверху, хотя и трактована вполне законченно и сильно, однако не мешает главной сцене, равно как и звери справа на выступе. Чрезвычайно успокоительно действует на глаз простой орнамент нижней части горита. Благородной линией очерчен вырез горита и гармонично закончен легкой пальметкой и цветком.

[1] В АА, за 1914 год помещена подробная статья Б. Фармаковского о вещах из Солохи с мотивированным указанием на время их; ср. AJA, 1914.

[2] Слишком короткие шеи у безобразных варваров может быть не случайность, а намеренная утрировка.

Эффект не расчитан на глубокие падающие тени, на контрасты, нюансы барельефа едва уловимы, контуры определенны, но везде мягки, как на французских медалях и плакетках. В самых сильных местах рельеф менее трети полной толщины. Это та же трактовка рельефа, что и в гребне, который с каждой стороны дает треть толщины, а всего две трети, а не полную единицу. Мягкость рельефа особенно блестяща в телах лошадей, а такие детали, как пряди волос на гриве падающей лошади, прямо изумительны. Рядом с этим нельзя не отметить особенного желания художника увеличить размер человеческих фигур до возможного предела, почему фигуры лошадей оказываются несколько миниатюрны, а фигуры людей иногда не совсем правильно поставлены.

Красота рельефа заключается не в отдельных фигурах, но в превосходной игре светотени, мелькающей, разнообразной, но нигде не тревожной. Свободные поля дают прекрасный силуэт, по контуру подобный ажурному гребню. Ни на одной вазе, ни на одном ритоне, упомянутых выше, нет нигде подобного силуэта и подобной светотени.

Одни из упомянутых для сравнения вещей имели хороший прототип, но не поняли его и соединили с чуждыми принципами и новыми элементами: так на Чертомлыцкой вазе чудесный реалистический горельеф соединен с старинным, антикизирующим рисунком пальметок; новое убило старое, ставшее просто материей, ковром, фоном. В других вещах это старое обратилось в совсем мертвую схему. Игра светотени, столь неровно понятая в вазе Чертомлыка, в иных вещах совсем погибла и заменена грубой гравировкой (ритоны из Карагодеуашха, некоторые вещи из Кульобы — вазочки со стилизованными львами, низ вазочки со скифами). Рядом со старыми приемами появились новые принципы, вытесняющие старый вкус к светотени,—таковы с одной стороны широкие натуралистические приемы в передаче людей, с другой — мелкая скрупулезная чеканка (Куль-обская вазочка с птицами, птицы на большой Чертомлыцкой вазе, ужасные по своему безжизненному контуру рядом с натуралистическим сочным, полным темперамента горельефом; пояс птиц на двух ритонах из Карагодеуашха).

Итак, главное, что неизмеримо выделяет наш горит, это правильно понятая светотень, мягкая, ласкающая, это понимание нан-

лучшего эффекта, достижимого чисто скульптурными средствами, без обращения к перспективе, гравировке, пейзажу и пр. Второе— это чисто идеальная трактовка всех фигур, людей и животных; автор трактует их, как типы, а не как реальные образы; поэтому так близки скифы горита из Солохи к старым мотивам бородатых силенов и так несходны с другими изображениями скифов на вазах из Куль-обы, Карагодеуашха, Воронежа.

Когда несходство выражается построением глаза, носа, то еще может быть разговор о случайности, но в нашем горите цельный мир—идеальный, еще совершенно незатронутый тем натурализмом, который так интересен, забавен, но так некрасив в вазе Куль-обской и Воронежской; который нашел прекрасное выражение в скифах Чертомлыка; который рвется наружу из мелочей горитов Ильинецкого и Чертомлыцкого, несмотря на то, что они сделаны по старинным шаблонам. В этом идеальном мире нет еще живописной перспективы, как вообще живописность еще не играет роли.

Но если говорить об известной последовательности упоминавшихся вещей, то конечно ближе всего к нашему гориту — гребень и большая серебряная ваза со сценами охоты из той же Солохи, значительно дальше—большая ваза с горельефом из Чертомлыцкого кургана, гориты Чертомлыцкий и Ильинецкий, потом вещи Карагодеуашха, и наконец вещи из Куль-обы и Воронежская вазочка—дальше всех[1].

[1] О датировке этих вещей и их последовательности ср. Ростовцев, Воронежский серебряный сосуд, МАР, XXXIV; Ростовцев, К вопросу о датировке погребения Куль-обы, Чертомлыка и Солохи, ИАК, в. 66; Ростовцев, Эллино-скифский головной убор, ИАК, в. 63; Б. Фармаковский, Памятники античной культуры, найденные в России, ИАК, в. 58.

К истории патесиата Гишху.

В. В. Струве, научного сотрудника Академии.

В 1915 г. М. В. Никольский издал вторую часть своего капитального труда: «Документы хозяйственной отчетности древней Халдеи»[1]. Наибольшая часть[2] из 530 клинописных табличек, автографированных, транскрибированных и переведенных автором, относится к эпохе II династии Ура. Они все были найдены в Джохе, древнем Гишху[3], знаменитом своей борьбой с соседней Ширпурлой (Лагаш)[4]. Они проливают много света на хозяйственную жизнь этого города, да и вообще государства II дин. Ура, время которой определяется согласно последней датировке E. Meyer'а эпохой от 2469 до 2353 г.[5] Они являются очень важным дополнением к тому материалу, который нам дает Лагаш, Дрехем и Ниппур[6] для той же эпохи. Ценность их усугубляется еще тем обстоятельством, что они почти единственный материал из Джохи, который по сие время издан, или вернее об издании которого мы знаем. До войны были

[1] ДВ, V.

[2] пп° 90 — 447.

[3] Обычно читают теперь, следуя F. Hrozny, «Umma» (Der Name der altbabylonischen Stadt Giš-ḫu-ki, ZA, XX, 421-424). Но мне думается, что предположение Jensen'а о связи современного названия городища Джохи с древним Giš-ḫu-ki остается в силе. «Названия Giš-Ḫu и Джоха, очевидно тожественны» и по мнению Никольского, стр. 5.

[4] В виду того же сходства между современным названием местности и древним его именем, а именно современного «Surghul», соседнего с раскопанными до сих пор развалинами древнего Лагаша-Ширпурлы, Hommel (Grundzüge, 300 сл.) продолжает пользоваться именем Ширгулы для города Уринны, Урукагины и Гудеи.

[5] Ed. Meyer, Gesch. d. Alt., I, 3, § 419.

[6] Перечисление изданий см. Никольский, 6, пр. 1 и 2, и 18, пр. 2.

изданы только десятка два табличек из Джохи Thureau-Dangin'ом [1]. В виду столь большой ценности этих табличек, как материала для воссоздания истории такой центральной эпохи, какою является II династия Ура, остается тем более сожалеть, что сам издатель этого материала не исследовал его столь исчерпывающе, как это он мог бы сделать при своей громадной эрудиции.

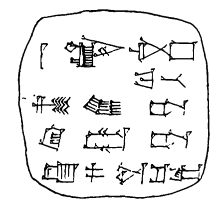
Действительно, введение написано Никольским весьма кратко. Он, мучимый болезнью в свои последние годы, очевидно, спешил издать книгу и ради ускорения работы он лишь коснулся всех тех проблем, которые могли быть поставлены при изучении того материала, который им был так образцово издан. Одной из этих проблем и, пожалуй, с исторической точки зрения, наиболее важной, является вопрос о порядке следования патеси Гишху в эпоху царя Дунги и его преемников. Никольский коснулся, конечно, этого вопроса, и те результаты, к которым он пришел на основании изданного им материала, он формулирует следующим образом: «Самим Гишху управляли патеси: в документах мы имеем большое число (около 70) оттисков печатей, принадлежащих патеси с именами царей, которым обыкновенно посвящались эти печати. По этим печатям и по другим указаниям можно восстановить последовательность правления этих патеси. Так в царствование Дунги выступает Урнегун, в царствование Бурсина—Аакалла (помимо Ur.... и Ur-d.-Nin ....). Он же является в первый год царствования Гимильсина, но с того же 1 года Гимильсина и по 6 год почти постоянно фигурирует в документах патеси Аакалла (ему принадлежат 40 оттисков печатей). К первому году Ибисина относится правление патеси Дадага, которому принадлежит одна печать (n° 399), его сыну Тудуду принадлежит несколько оттисков печатей» [2]. Но решение Никольского могло бы быть уже отчасти иным и на основании изданного им материала. Тем более можно исправить этот список с помощью табличек из той же коллекции Лихачева, поступивших в нее после выполнения Никольским его труда. Около 120 из неизданных табличек собрания Лихачева были приобретены в 1918 г. Эрмитажем [3], и среди них оказалась одна, по инв. Отд. Древн. Эрмитажа

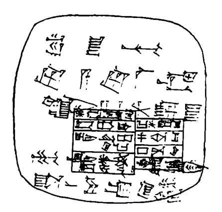
[1] RAss, 1911, 152 сл.

[2] Никольский, 6.

[3] Из числа этих же 120 табличек собрания Лихачева была и табличка, транскрипция которой была издана мною, ИРАИМК, I, 252.

n° 18952 (рис. 1), которая способствует выяснению порядка следования патеси Гишху той эпохи:





(л. ст.) 1 anšu nitaḫ-giš ba-ug[1]	1 осел самец подросший, околевший.
zi-lum-ta	из Цилума (?)[2]
ki-Rim-ta	(получено) от Рима[3]
dub pa-te-si-ka	печать патеси
(обор.) itu-Šu-numun	месяц Шунумун[4]
ša(g) a-šag Lal-maḫ	в поле Лальмах[5]
gìr Ur-d.-Lagab+šig-šu	надзиратель Ур-лагаб-сигшу.
mu Bur-d.-Sin lugal	Год, когда Бурсин царь
Ša-aš-ru-um-ki mu-ḫul.	Шашру разрушил[6].

Откатанная на таблетке печать сохранилась плохо. От изображений ее остались только следы обычной адорации перед сидящим боже-

[1] Любопытно отметить лигатуру nitaḫ giš.

[2] Zi-lum встречается неоднократно в таблетках из Ширпурлы и всегда с ослами. Ср. Reisner, Tempelurkunden aus Telloh, 19.

[3] Имя означает «гонец». Среди изданных Никольским таблеток оно встречается только раз на таблетке n° 381, датированной 53 годом Дунги. Она посвящена той же сделке, и Рим и здесь является передатчиком, в виду чего я и полагаю, что Рим обоих таблеток является одним и тем же лицом.

[4] VI месяц календаря Джохи.

[5] Это поле неоднократно упоминается таблетками, изданными Никольским, ср. его у. с. 143.

[6] Шестой год Бурсина.

ством. Легенда печати, к счастью, лучше сохранилась и она нам дает возможность установить имя патеси Гишху в 6 году Бурсина:

I. d. Bur-d.-Sin	Бурсин
nitaḫ kal-ga	герой мощный
lugal Uri-ki-ma	царь Ура
lugal an-ub-da tab-ba	царь четырех стран света
II. Ur-d.-Ne-gún	Урнегун
pa-te-si	патеси
Giš-ḫú-ki	Гишху
arad-zu.	слуга твой.

Из легенды печати мы таким образом узнаем, что патеси Гишху в шестом году Бурсина был тот же Урнегун, который согласно указанию Никольского был патеси в этом городе еще при царе Дунги. Таблеток с патесийской печатью Урнегуна от царствования Дунги издано Никольским три, а именно nn° 157, 160 и 163 нумерации его издания. Они все относятся к одному и тому же году царствования Дунги, к его 55 году. Перевод легенды печати гласит:

I. Дунги, герой мощный, царь Ура, царь четырех стран света.
II. Урнегун патеси Гишху твой слуга.

Если теперь Урнегун был патеси Гишху и в 6 год Бурсина, согласно свидетельству эрмитажной таблетки, то этот же Урнегун был очевидно главою Гишху и в начале царствования Бурсина. Таблеток с патесийской печатью от начала царствования Бурсина дошло до нас три — nn° 161, 177 и 203 издания Никольского. При этом первая из них уже давала возможность автору установить патесиат Урнегуна для эпохи Бурсина. Таблетка эта датирована годом «в который Бурсин царь разорил город Урбиллум», т. е. вторым годом Бурсина, но печать патеси еще старая, от прошлого царствования: «I. Дунги, герой мощный, царь Ура, царь четырех стран света. II. Урнегун патеси Гишху твой слуга». Мы видим, таким образом, что еще во второй год царствования Бурсина патеси мог пользоваться своей старой печатью от предшествующего царствования. К сожалению, мы не можем установить в каком месяце этого года наш документ был написан, так как текст отмечает только год, но не месяц. Но, как бы мы ни относились к столь странному факту пользования печатью царствования Дунги еще и во второй

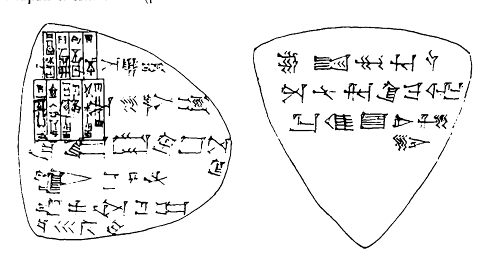
год его преемника, то все же из этой таблетки Лихачевского собрания можно было сделать определенный вывод о том, что патеси в городе Гишху во втором году Бурсина был Урнегун. В виду этого остается непонятным чтение Никольским имени патеси на таблетке n° 203 его издания, датированной годом «когда Бурсин сделался царем». Никольский читает легенду печати: I. «Дунги, герой мощный, царь Ура, царь четырех стран света. II. Урнин .... (Ur-d.-Nin.....) патеси города Гишху твой слуга».

Очевидно «Nin» вычитано по недоразумению и мы имеем здесь начало знака «Ne», и полустершееся имя патеси мы должны будем восстановить в Ur-d.-N[e-gûn]. Этому же имени соответствовало, конечно, полуразрушенное имя патеси печати таблетки n° 177, датированной 5-м годом Бурсина. Легенда печати посвящена уже не Дунги, а Бурсину, от полустершегося имени патеси сохранилось только Ur-d.-...., но здесь и сам Никольский восстанавливает его в Ur-d.-[Ne-gûn].

Таким образом мы установили пока историю патесиата Урнегуна, начиная с 55 г. Дунги вплоть до 6 года Бурсина. Но историю его можно проследить и до указанного отрезка времени и после него. Об истории патесиата до 55 г. Дунги нам свидетельствуют, правда, уже не его печати, а печати нескольких его подчиненных. Первая из этих печатей откатана на таблетке n° 188 (изд. Ник.), датированной 45 годом царя Дунги, т. е. на 10 лет раньше, чем таблетки 157, 160 и 163, которая нам сохранила патесийскую печать Урнегуна. Печать таблетки n° 188 принадлежала некоему Мансуму и легенда ее читалась: «Урнегун патеси гор. Гишху, Мансум писец сын Урпигина, твой слуга». Еще более отодвигает начало патесиата Урнегуна таблетка n° 189, датированная 43 г. Дунги, к сожалению без указания месяца. Печать, оттиснутая на ней, была собственностью писца Ату и была также посвящена патеси Урнегуну: «Урнегун патеси гор. Гишху, Ату писец сын Лугальшагга твой слуга»[1]. Таким образом, мы можем установить, что Урнегун был уже патеси Гишху не позже 43 г. царствования Дунги. Постараемся теперь узнать конечный год его патесиата. Наиболее позднюю дату его правления давала, как мы выше ви-

[1] Оттиск той же печати Ату сохранился на таблетке от 47 г. Дунги (n° 196) и от 49 г. Дунги (n° 195). От того же 49 г. Дунги дошла до нас таблетка n° 279, с оттиском печати некоего Лудугги, посвященной также Урнегуну.

дели, наша Эрмитажная таблетка n° 18952, которая восходит к 6 году Бурсина. Еще более позднюю дату дает одна булла из богатого собрания Лихачева (рис. 2)[1].



Это трехгранная булла, формы характерной для Гишху, откуда она и происходит согласно датировке ее 29 числом месяца «Mu-ruḫ», т. е. 4 месяцем календаря Джохи. Год же датировки ее, назван годом «когда Хухунури был разрушен», т. е. 7 годом Бурсина. Печать патеси оттиснутая на ней — печать Урнегуна:

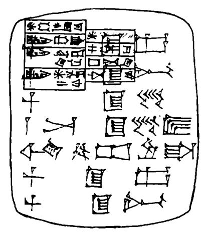
I. Бурсин	II. Урнегун
герой мощный	патеси
царь Ура	города Гишху
царь 4 стран света.	твой слуга.

Более поздняя дата патесиата Урнегуна мне неизвестна и мы должны поэтому пока довольствоваться установлением того, что до самого конца 4 месяца 7 года Бурсина Урнегун правил в Гишху. Но эта дата сильно приближается к конечному году его правления, ибо можно вполне точно установить, что уже после 4 месяца 7 года Бурсина, он властвовал недолго.

[1] Согласно любезному разрешению Н. П. Лихачева я издам в ближайшем времени его ценную коллекцию булл и в том издании я дам полную автографию, транскрипцию и перевод этой буллы, частичную автографию которой я уже помещаю здесь. В мою автографию здесь вкралась досадная описка. Последним знаком второй строки стороны с оттиском печати является конечно не «gaz» а «qum».

Таблетка n° 309 (рис. 3) свидетельствует нам о смене правителя в Гишху уже в конце следующего восьмого года Бурсина.

Эта таблетка датирована 11 месяцем года «в который был назначен главный жрец города Эриду», т. е. года, который обычно отожествляется с 8 годом названного царя[1]. Оттиск печати плохо сохранился, он отчасти стерт, отчасти печать была откатана на надписи, что, конечно, мешает чтению.



Имя царя этой печати Никольский прочел, как Бурсин. Дальнейшая формулировка титулатуры, а именно название царя не «мощным героем», как это было принято в первые годы Бурсина[2], а «мощным царем», как это устанавливается в последующие годы того-же царя[3], указывает нам на то, что печать, откатанная на таблетке n° 309, была изготовлена уже в конце царствования Бурсина. Это в свою очередь указывает нам на то, что имя патеси данной печати будет не Урнегун[4]. Нам интересно, конечно, узнать, кто же заменил на престоле Гишху его долголетнего правителя но, к сожалению, мы вынуждены указать на известную небрежность в издании как раз этой таблетки. Во второй колонке печати, посвященной патеси Никольский прочитал в первой строке, согласно своей автографии, в качестве первого знака «звезду», детерминатив бога «dingir». Затем следует штриховка, указывающая на полную невозможность, что нибудь вычитать.

[1] Thureau-Dangin, Sum. und akkad. Königsinschriften, 233, но см. ниже.

[2] Thureau-Dangin, у. с., 196b — из Абу-Шахрайна (Эриду), 198f — из Ниппура, 200b — из Ширпурлы, печать Урнегуна из Гишху (см. выше) и печать на неизданной яйцевидной булле собрания Лихачева из Дрехема. Булла датирована 5 годом Бурсина и печать ея была посвящена Бурсину, мощному герою и т. д.

[3] Ср. ниже печать Аакалла на таблетке 9 года Бурсина и Thureau-Dangin, у. с., 196a, c, 198d, e, g, 200k.

[4] Пока мы не имеем никаких указаний на то, что патеси заменяли свои старые печати вследствие изменения царской титулатуры.

Таким образом на основании автографии издателя мы должны полагать, что имя нового патеси Гишху было теофорным, причем имя бога стояло на первом месте. И образцы подобных имен сохранили нам таблетки из Гишху, например имя вроде «d.-Lagab + šig-gú-gàl»[1].

Но Никольский в части своего труда, посвященной транскрипции и переводу читал иное, чем то, что давала его автография. Вот его подлинные слова: «Печать патеси А(калла) с именем и титулами Бурсина, в остальном, как 296»[2]. Эта таблетка n° 296, на которую ссылается Никольский, датирована третьим месяцем первого года Гимильсина, но печать, оттиснутая на ней, посвящена еще предшественнику его, Бурсину: «I. Бурсин, царь могущественный, царь города Ура, царь четырех стран света. II. Акалла патеси гор. Гишху твой слуга». В виду этой ссылки на бесспорный оттиск печати Аакаллы со стороны издателя, надо, очевидно, допустить, в его автографии описку, и также здесь придется читать вместо знака «dingir» знак «а»[3]. Предположение подобной описки легче допустить, чем предположение существования между Урнегуном и Аакаллой какого-то эфемерного патеси, так как, по свидетельству таблетки n° 305 (изд. Ник.) Аакалла был бесспорно патеси Гишху уже в конце второго месяца 9 года Бурсина[4]. Поэтому, ввиду вышесказанного, мы можем считать конец 8 года Бурсина вероятным конечным пределом патесиата Урнегуна и таким образом мы получаем весьма внушительную длительность правления Урнегуна т. е. начиная по крайней мере с 43 г. царствования Дунги вплоть до 7 года Бурсина, что соответствовало бы 23 годам. При такой продолжительности его патесиата является вполне естественным неоднократное упоминание его имени в современных таблетках из Дрехема. Так, одна из них в собрании Legrain упоминает о передаче Урнегуном патеси Гишху в одно из учреждений центрального святилища 5 жирных быков в 5 день 9 месяца 5 года Бурсина[5].

[1] Никольский, 135.

[2] У. с., 79.

[3] На оригинале чтение проверить я, к сожалению, не успел, ибо таблетки, изданные Никольским приобретены Московским Обществом Изучения Классического Востока и находятся там.

[4] Эта таблетка, датированная указанным годом, снабжена хорошо сохранившимся оттиском печати Аакаллы.

[5] Legrain, Le temps des rois d'Ur, n° 49.

Несколько таблеток упоминающих об Урнегуне приводятся Scheil'ем в статье, которую я к сожалению получить не мог[1]. Ссылку на нее я нашел у Genouillac'a[2]. Здесь имеется следующее указание: «Des textes inédits de Djoha nomment plusieurs de ses patési: Ur-Ne(u)gun, de la 44-e année de Dungi à la 4-e année de Gimil-Sin»[3]. Очевидно речь здесь идет о нескольких таблетках, упоминающих имя патеси Урнегуна, причем они распределяются на время между 44 годом Дунги и 4 годом Гимильсина. Это упоминание патеси Урнегуна столь поздней датированной таблеткой,— 4 года Гимильсина, вызывает недоумение. Ведь уже в 9 году Бурсина, как мы видели, патесиат в Гишху перешел от Урнегуна к Аакалле. Должны ли мы поэтому предположить, что Урнегун и Аакалла были одновременно патеси с конца царствования Бурсина, что не имело бы никаких прецедентов в истории Сумира? Или же мы должны предположить, что смена Аакаллой Урнегуна была вызвана не смертью последнего, а другими обстоятельствами и что в 5 году Гимильсина Урнегун снова заменил Аакаллу? Но и это предположение мало вероятно, ибо Аакалла был патеси в Гишху и в 5 и в 6 году царствования Гимильсина, согласно свидетельству многочисленных таблеток, изданных Никольским[4]. Поэтому я предлагаю для упоминания имени Урнегуна на таблетке Дрехема от 5 года Гимильсина иное объяснение. Мы уже выше видели, что патеси не слишком спешили после смерти царя сменить свои старые печати на новые, посвященные преемнику покойного их властелина. Прочие же чиновники, а также обладатели царской печати, еще больше медлили с заменой старой печати. Так управляющий имуществом (nu banda) Хази пользуется печатью, посвященной Гимильсину, еще в 1 месяц 3 года Ибисина[5]. Тем более это было позволительно тем чиновникам, которые владели печатями, посвященными не царям, а лишь патеси. Эти чиновники, очевидно, сохраняли свои печати неизменными до конца дней своих. Данным обстоятельством, наверное, объясняется упоминание имени Урнегуна на некоторых чиновничьих печатях, откатанных на таблетках

[1] Rec. de travaux, 19; Notes d'épigraphie, XXVIII.

[2] La trouvaille de Dréhem, 11.

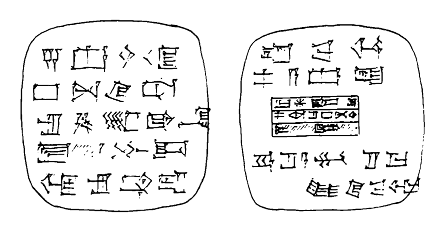
[3] У. с., 11.

[4] У. с.: от 5 г. nn° 294, 323 (5-6 Гимильсина), nn° 324, 345; от 6 г. nn° 251, 254, 90, 299, 315, 317, 319, 320, 327.

[5] У. с., n° 340.

из Джохи царствования Гимильсина. Так на таблетке от 5 г. названного царя[1] мы имеем следующий оттиск печати: «Урнегун патеси гор. Гишху Азаггани писец сын Ур.... твой слуга».

Аналогичную печать писца Лагаб + сиг-базизи от 6 года[2] и от 7 года[3] Гимильсина. Наверное такой же чиновничьей печатью является и печать на таблетке n° 122 (рис. 4), которая Никольским была



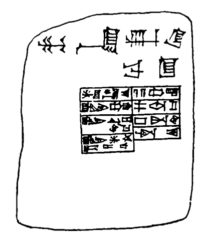
понята, как печать Урнегуна. Эта таблетка датирована 3 годом Гимильсина. Печать ее плохо сохранилась и то, что сохранилось, было прочитано Никольским следующим образом:

«Урнегун	патеси
Гишху	сын ....шаг»[4].

Таким образом, следуя пониманию Никольского, мы заключаем о продолжении патесиата Урнегуна и в 3 году Гимильсина. Но пониманию Никольского противоречит то обстоятельство, что печать в тексте таблетки названа не печатью Урнегуна, или печатью патеси, а печатью некоего Башига. В виду этого и в виду плохой сохранности оттиска печати, я предложил бы и эту печать признавать не печатью патеси, а печатью чиновника патеси Урнегуна Башига, имя которого было настолько стерто, что оно было опущено Никольским. Конечно, подобный пропуск всегда возможен. Все пере-

[1] У. с., n° 227.
[2] У. с., n° 99.
[3] У. с., n° 156.
[4] У. с., стр. 42.

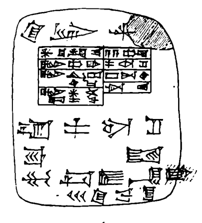
численные чиновничьи печати, посвященные патеси Урнегуну, были заказываемы владельцами их в период патесиата этого последнего и потом уже сохранялись ими и при его преемнике. Вероятно и та посылка в Дрехем, о которой упоминает вышеназванная Дрехемская табличка от 4 года Гимильсина была сопровождена чиновничьей печатью, посвященной Урнегуну, и владелец ее был назван писцом Дрехема человеком (lú) патеси Урнегуна, хотя и Урнегун тогда уже больше не правил в Гишху. Конечно, для полной уверенности надо познакомиться с содержанием данной Дрехемской таблетки, что теперь к сожалению невозможно. Но каково бы ни было содержание этой Дрехемской таблетки, оно во всяком случае не может противоречить материалу из Джохи, а этот материал, как мы видели, побуждает нас притти к выводу, что длительный патесиат Урнегуна закончился его смертью в 7 или 8 году царствования Бурсина, и что затем престол патеси в Гишху перешел к его преемнику Аакалле. Патесиат названного сановника охватывает судя по свидетельству многочисленных точно-датируемых таблеток с его патесийской печатью последние 2 года Бурсина и первые 6 лет Гимильсина[1]. Но среди всех этих таблеток, сохранивших нам патесийскую печать Аакаллы, три вызывают наш особый интерес своей датировкой.



Первая из них, n° 346 (рис. 5), датирована годом «в который был назначен (?) главный жрец Эриду». Этот год до сих пор всегда отожествлялся с 8 годом Бурсина. Но от такой датировки в данном случае нас должна удержать печать таблетки. Это печать патеси Аакаллы, посвященная не Бурсину, а Гимильсину (!), и на основании этого факта и отожествления даты таблетки с 8 годом Бурсина, мы должны были бы предположить для последних лет Бурсина соправление его с Гимильсином. Но для такого предположения у нас не

[1] Таких таблеток Никольский издал очень много, всего 40 штук, ср. у. и 135.

имеется никаких данных. И поэтому мы на основании свидетельства этой таблетки по необходимости должны сделать тот вывод, что дата названная «годом, в который был назначен (?) главный жрец города Эриду» была дуплицирована и могла соответствовать одному из годов царствования Гимильсина. Такое дуплицирование даты нас не должно смутить. Пример подобного мы имеем в название «год, в который город Шашру был разрушен», которым датированы и 53 год царствования Дунги и 6 год царствования Бурсина [1]. И такой же дуплицированной датой является теперь «год, в который был назначен (?) верховный жрец Эриду». Она соответствует и 8 году Бурсина и одному из годов Гимильсина, и мы поэтому должны пополнить список дат царствования Гимильсина этим новым названием. Но эти же таблетки Лихачевского собрания, изданные Никольским, нам дают возможность приурочить к царствованию Гимильсина дату, или даже вернее две даты, которые еще Thureau-Dangin'ом в 1907 г. считались неопределимыми [2] и впоследствии не были определены. Среди таблеток изданных Thureau-Dangin'ом [3] имеются две под nn° 378 и 379, датированные «mu en ga-eš-ki ba-šú» «год, когда верховный жрец местности Гаэш был назначен (?)», и эта дата им не была определена.



6.

Никольский же в своем труде издал под nn° 282 (рис. 6) и 285 две таблетки, датированные «mu uš-sa en ga-eš-ki ba-šú» «годом, после того, как верховный жрец местности Гаэш был назначен (?)» и снабженные оттиском печати Аакалла посвященной царю Гимильсину. Связь патесиата Аакаллы с этим годом была уже раньше известна из Дрехемских таблеток. Genouillac отмечает, что в неизданных таблетках Луврского собрания упоминается патеси Аакалла под 5 годом Гимильсина и под годом «aprés celle de l'installation du prêtre de Gaëš» [4]. Но до издания Никольского нельзя было

[1] Thureau-Dangin, Sum. und akkad. Königsinschr., 232 и 233.
[2] У. с., 235.
[3] Rec. de tabl. chald.
[4] La trouvaille do Dréhem, 11.

предположить, что эта дата соответствует одному из годов царствования Гимильсина. Теперь же мы должны допустить принадлежность царствованию Гимильсина и «года, когда верховный жрец местности Гаэш был назначен» и «года, после того, как верховный жрец Гаэш был назначен». Мы приходим таким образом на основании материала собрания Лихачева к тому результату, что должны будем обогатить список датировок царствования Гимильсина целыми тремя новыми названиями: 1) «год, когда верховный жрец гор. Эриду бы назначен (?)», 2) «год, когда верховный жрец местности Гаэш был назначен (?)» и 3) «год, после того, как верховный жрец местности Гаэш был назначен (?)».

По установлении этого перед нами встает вопрос: должны ли мы, согласно с этим результатом, увеличить и число лет правления царя Гимильсина: при постановке такого вопроса приходим к той проблеме, которая интересовала и Thureau-Dangin'а и Meyer'а. До нас дошел список лет царствования царей дин. Ура, изданный в 1906 г.[1] и который определяет число лет правления Гимильсина 7 годами. Thureau-Dangin же пришел на основании свидетельств таблеток Ширпурлы к выводу, что правление названного царя продолжалось 9 лет[2]. Meyer не вполне соглашается с этим выводом и полагает, что все же возможны двойные названия для одного и того же года и что поэтому свидетельство Ниппурского списка может быть и правильным. Как бы то ни было с вопросом о семилетнем или девятилетнем правлении Гимильсина, по на основании нашего материала мы должны установить не редкий факт существования двойных названий для одного и того же года, ибо нельзя удлинить царствование Гимильсина на основании наших данных еще на три года. Это противоречило бы и выводам Thureau-Dangin'а и совсем уже не согласовалось бы с Ниппурским списком. Поэтому, эти три новые даты называют только новым именем уже известные годы царствования Гимильсина. К сожалению, мы не можем отожествить их пока с известными датировками Гимильсина и не можем сказать, соответствуют ли эти три датировки последним годам царствования Гимильсина, о которых наш материал молчит. Как мы выше видели, точно-датируемые таблетки с печатью патеси Аакалла распределяются между первыми шестью годами Гимильсина.

[1] Hilprecht, Babyl Exped., XX, 1, n° 47.

[2] RAss, 1903, 77, пр. 3 и 7; 1910, 185, пр. 1.

Был ли он патеси и в последние годы названного царя мы на основании этого материала не можем сказать. К сожалению, и вышеуказанные таблетки из Дрехема не расширяют нашего знания. Они называют только года известные и материалу из Джохи, т. е. 5 год и «год, после того, как верховный жрец местности Гаэш был назначен (?)».

От последних лет Гимильсина до нас вообще не дошло из Гишху таблеток с печатью патеси. Таковые или вернее таковая дошла до нас лишь от царствования его преемника Ибисина и свидетельствует нам о новой перемене в порядке следования патеси гор. Гишху. Это таблетка n° 399 изд. Никольского, датированная 2 годом Ибисина. Патесийская печать гласит «I. Ибисин, царь мощный, царь Ура, царь четырех стран света. II. Дадага, патеси гор. Гишху, твой слуга».

Это пока единственный оттиск печати Дадага, который нам дает материал из Гишху. Но о том что Дадага был и до 2-го года Ибисина патеси в Гишху, нам сообщает неизданная таблетка из Дрехема[1]. К еще более раннему времени выдвигают патесиат Дадага 4 таблетки из Джохи, сохранившие, правда, печать не самого Дадага, а его сына писца Гудуду. Три из них датированы также первым годом Ибисина[2], за то одна (n° 190 Ник.) датируется 9 годом Гимильсина и печать ее гласит: «I. Ибисин, царь могущественный, царь Ура, царь четырех стран света. II. Гудуду писец, сын Дадага, патеси гор. Гишху, твой слуга».

Это очень любопытное указание на быстрое изготовление новой печати после смерти царя. Год назван еще 9 годом Гимильсина, и уже изготовлена печать с именем его преемника. К сожалению на таблетке не указан месяц, а то бы мы узнали почти точную дату смерти Гимильсина. Подобную спешность в замене патеси старых печатей при смерти царя мы пока еще не наблюдали, и поэтому столь быстрое появление печати, посвященной преемнику покойного царя, во владении Гудуду указывает, очевидно, на то, что у него не было до того печати, посвященной царю, а из этого следует, что отец его Дадага сделался патеси Гишху с момента смерти Гимильсина и вступления на престол Ибисина. Если это мое умозаключение правильно, то Аакалла был патеси Гишху вплоть до последних дней Гимильсина. В момент вступления на престол Ибн-

[1] Genouillac, 11.

[2] Никольский, n° 180, 380 и 398.

сина патесиат переходит к Дадага, и вместе с отцом повышается и сын его Gududu, получая право на печать, посвященную царю. Эта же печать дошла до нас и на неизданной булле Лихачевского собрания от 2 года Ибисина. Впоследствии, кажется, и сам Гудуду сделался патеси, по крайней мере, по Genouillac'у, в одной из неизданных таблеток Дрехемского архива упоминается в качестве патеси Гишху «Gu-du [...] fils d'Id- [.....]». Знак «id» Genouillac'ом, конечно, прочитан по недоразумению вместо правильного «da», в виду почти полного тожества обоих знаков. Потому имя и отчество патеси Гишху на приведенной Genouillac'ом Дрехемской таблетке я прочел бы: «Gu-du-[du] dumu Da-[da-ga]», «Гуду[ду] сын Да[дага]». К сожалению, эта таблетка не датирована, и мы не можем установить terminus post quem патесиата Гудуду, но и без такого хронологического определения факт наследования Гудуду должности своего отца—факт замечательный. Ведь коль скоро в Гишху при Ибисине должность патеси снова стала наследственной, то это указывает определенно на ослабление государственной власти. В эпоху расцвета династии Ура наследственность патесиата не допускалась.

Подведем итог сказанному. Порядок следования патеси в Гишху был следующий:

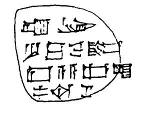
Не позже 43 г. Дунги по (самое ранее) конец 4 мес. 7 г. Бурсина — Урнегун.

Не позже 11 мес. 8 г. Бурсина, по конец царствования Гимильсина — Аакалла.

С начала царствования Ибисина — Дадага.

А затем, через некоторое время, его сын Гудуду.

Мы видим, таким образом, что число патеси Гишху было сравнительно невелико, если сравнить его, например, с числом современных патеси Ширпурлы, которых можно насчитать девять [1]. Может быть, это указывает на бо́льшую доверчивость к Гишху со стороны династии Ура и бо́льшую подозрительность к Ширпурле, хотя, конечно, это явление можно объяснить и совсем иными причинами. Но и независимо от вопроса отношения центральной власти к Гишху, такой список патеси, который установлен мною, имеет свое значение для датировки таблеток, датирован-



[1] Genouillac, у. с., 11-12.

ных одним именем патеси. Так например, неизданная булла в виде орешка из собрания Лихачева (см. рис. 7), подвешенная к корзине с документами, принадлежавшей патеси Аакалла датируется на основании нашего списка временем не раньше 4 месяца 7 года Бурсина и не позднее момента вступления на престол Ибисина.

Заметки по греческой эпиграфике[1].

В. В. Латыше[illegible]на Академии.

4. К надписи Леокса сына Молпагорова.

Обстоятельства находки в Ольвии в 1895 г. весьма интересного памятника V в. до Р. Х. с двумя рельефными изображениями (нагого вооруженного юноши и амазонки) и двумя надписями на боковых ребрах с именем Леокса сына Молпагорова и история изучения надписей изложены Б. В. Фармаковским в его капитальном исследовании об этом памятнике[2], а история изучения надписей — также и О. О. Крюгером в статье[3], рассмотрению которой мы посвящаем нижеследующие строки.

Из двух надписей Леокса одна представляет собою элегический дистих, в обоих стихах которого в начале пропало вследствие излома камня по две стопы, в конце 1 стиха — пять букв, а конец 2 стиха сохранился весь, кроме последней буквы. От другой надписи, вероятно прозаической, также двухстрочной, сохранились только последние буквы обеих строк, — в первой три и во второй две. В исследовании Фармаковского на стр. 123 приведено восстановление первой надписи, в основных своих чертах предложенное мною и обсужденное вместе с Фармаковским, А. В. Никитским и М. И. Ростовцевым. То же восстановление, за исключением одного слова, дано мною вслед за тем и в IosPE, I_2, n° 270. Здесь в комментарии я откровенно указал, что не вполне уверен в полной правильности своего восстановления и, предполагая, что надпись посвятительная, а не надгробная, все-таки поместил ее в сборнике не в отделе посвятительных, а в отделе «varia», хотя Фармаковский

[1] Заметки 1 — 3 см. ИРАИМК, I. Смерть помешала автору просмотреть корректуру настоящей статьи. Корректуру читал покойный А. В. Никитский.

[2] ИАК, в. 58, 82-127.

[3] ИРАИМК, I, 41-50.

в своем исследовании привел ряд основательных доводов в пользу того, что памятник, действительно, представляет собою посвящение.

В IosPE, у. м., первая надпись представлена в следующем виде[1]:

⌜Στήλην τήνδ᾽ἀνέθ⌝ηκα, λειωδότι, τῆλε πόλε⌜ώς σοι
ἐν γαίηι Σκυθικῆ⌝ι Λέωξος ὁ Μολπαγόρ⌜εω⌝.

Новое слово *λειωδότις*, впервые пришедшее в голову Никитскому еще в 1896 г.[2] и принятое без возражений лицами, изучавшими надпись в подлиннике, несмотря на особенность его начертания, о которой мы будем говорить ниже, показалось «невозможным» Крюгеру и вызвало новое чтение надписи, предложенное им в статье, указанной выше. Он не дает, правда, вполне прочного, решительного восстановления надписи и для начальных стоп обоих стихов допускает по две возможности. Предлагаемое им чтение:

⌜Ἐνθάδε σῆμ᾽ ἔστ⌝ηκα, λέ⌜γ⌝ω δ᾽ὅτι τῆλε πόλε⌜ώς που
ἐν Σκυθίηι? κεῖτα⌝ι Λέωξ ς ὁ Μολπαγόρ⌜εω⌝.

В начале 1 стиха Крюгер допускает восстановление *⌜Κεινὸν μνῆμ᾽ ἔστ⌝ηκα*, а в начале 2 — *⌜εἰνάλιος φέρετα⌝ι*. Таким образом он считает надпись не посвятительною, а надгробною, и самый памятник — кенотафием в память Леокса, погибшего где-то вдали от города в Скифии или в море, при чем глаголы *ἔστηκα* и *λέγω* в 1 лице ед. числа относит к самому памятнику. Нельзя отказать такой реконструкции надписи в большом остроумии, которому вряд ли, однако, соответствует ее правдоподобие.

Гвоздем, на котором повешена вся реконструкция, является чтение *λέ⌜γ⌝ω* вместо ΛΕΙΩ. Крюгер защищает открытую им гамму следующим образом (стр. 46): «К сожалению, фотография, которая приложена к статье Фармаковского, не дает возможности проверить это чтение. Однако, эстампаж показывает так же ясно, как и камень, что верхний штрих гаммы отломан, но от него остался все же достаточный след, дающий возможность признать его существование. Если гамма до сих пор не прочитана, то только по той причине, что начертания этой буквы отличаются от второй гаммы (в слове *Μολπαγόρε⌜ω*). Вертикальный штрих несколько длиннее...

[1] У Фармаковского в начале 2 стиха дано чтение *⌜ἐν γαίηι Σκυθίδ⌝ι*, предложенное Ростовцевым (стр. 123). Об этом чтении ср. Крюгер, у. с., 48.

[2] См. Фармаковского, 121.

Не лишнее будет указать, что расстояние между штрихом, который до сих пор считался нотой, и следующей буквой Ω, слишком большое, если это действительно нота. Это не замечено потому, что углубление, которым заканчивается левая часть Ω, покрыто большим изломом, обыкновенно принимаемым за этот конец. Горизонтальный штрих гаммы проходил, повидимому, не совсем прямо».

Присутствуя в собрании в Эрмитаже при докладе Крюгера об этой надписи[1], Никитский и я после прочтения доклада очень внимательно рассмотрели данное место камня, но никак не могли убедиться, чтобы буква, о которой идет речь, была действительно гамма; мы не усмотрели никакого следа верхней черты ее, хотя по состоянию камня в этом месте черта должна была бы сохраниться довольно ясно; то, что Крюгер принимает за «след» этой черты, нам показалось просто двумя легкими щербинками камня, из которых одна находится в начале предполагаемой Крюгером горизонтальной черты гаммы, а другая—в конце; между щербинками заметен бугорочек, на котором эта черта должна была бы сохраниться явственно, а между тем ее тут вовсе не заметно. Никто из других лиц, присутствовавших при докладе, сколько помнится, также не высказался решительно в пользу чтения Крюгера. Напрасно также он так уверенно объясняет причину, почему гамма здесь не прочитана раньше: никто и не думал сравнивать эту воображаемую гамму с гаммою в слове Μολπαγόρ⌜εω⌝, потому что никто раньше Крюгера не видел здесь гаммы. Неверно и то, что расстояние вертикальной черты от следующей омеги будто бы «слишком большое»: вертикальная черта, как видно и на снимках, стоит как раз посередине между Ε и Ω, тогда как в слове Μολπαγόρ⌜εω⌝ основная черта гаммы, действительно, ближе к Α, чем к Ο. Никакого «большого излома» около буквы Ω нет, а есть только небольшая выбоинка (у конца левой ножки), которая ничуть не может повлиять на правильность чтения предыдущей буквы.

Итак, гвоздь оказался не особенно прочным, а если его расшатать, то грозит рухнуть вся постройка Крюгера. Но и независимо от этого она вызывает некоторые сомнения по существу. Во-первых, глагол λέγω—преимущественно прозаический и употребляется главным образом об устной, а не о письменной речи. В поэмах Гомера, где глаголы с значением «говорить», «рассказывать» встре-

[1] Крюгер упоминает об этом докладе в своей статье на стр. 45, прим. 3.

чаются очень часто, глагол *λέγειν* употреблен в этом смысле всего четыре раза (*B* 222 и 435, *N* 292, *γ* 240), и то за исключением первого случая, в вариантах одной и той же фразы в медиальной форме (*μηκέτι ταῦτα λεγώμεθα*). Странно было бы, если бы составитель эпитафии выбрал именно этот вялый и прозаичный глагол. Далее, Крюгер защищает глагол *ἕστηκα* несколькими аналогичными примерами, «с математическою точностью» доказывающими, по его мнению, что *ἐγὼ ἕστηκα = εἰμί*. Но при этом он обошел молчанием тот факт, что почти во всех приведенных им примерах к глаголу прибавлено обстоятельство места *ἐπὶ τύμωι* (= *τύμβῳ*), за исключением одного случая, где вместо него стоит указательное местоимение (Anth. VII, 338, памятник не надгробный). Правда, в одном из своих вариантов Крюгер предлагает указательное наречие *ἐνθάδε*, но при таком чтении и при понимании памятника в смысле кенотафия по смыслу скорее всего требовалось бы противоположение в таком роде: *σῆμα μὲν ἐνθάδε ἕστηκεν, ὁ δὲ νεκρὸς τῆλε πόλεώς που κεῖται*. Наконец, если даже допустить, что кенотафием мог быть назван самый памятник, как таковой, т. е. каменная стела с рельефами и надписью, а не сооружение в роде могильного, то следовало бы ожидать в нем указания на такое назначение: указание это могло бы быть сделано посредством сюжетов изображений, но изображения на рассматриваемом памятнике своими сюжетами (нагой воин и амазонка) вовсе не свидетельствуют о назначении его быть кенотафием; это указание является только в надписи по реконструкции Крюгера. Таким образом получается странное смешение самого памятника с надписью на нем, отнюдь не говорящее в пользу реконструкции надписи.

Добавим еще, что Крюгер совершенно не обратил внимания на некоторые важные указания Фармаковского, как например, на то, что на надгробных памятниках не встречаются надписи на боковых ребрах (стр. 120), или на то, что факт находки памятника в области ольвийского некрополя вовсе не доказывает его «кладбищенского» происхождения (стр. 86 сл., 95, 121, 124, прим. 4), так как плита найдена, по всей вероятности, не на своем первоначальном месте. Крюгер, напротив, считает обстоятельства находки камня подтверждением своего толкования надписи (стр. 50).

Обратимся теперь к слову ΛΕΙΩΔΟΤΙ, не понравившемуся Крюгеру. Сознаюсь, что я в комментарии к надписи в IosPE, I_2 сле-

лал упущение, не объяснив, как я понимаю эту форму; ее написание и чтение казалось мне понятным для всех знакомых с греческой метрикой, и никто из ученых, интересовавшихся этой надписью во время обработки исследования Фармаковского, не напомнил о необходимости объяснить ее. Зная, конечно, что правильная форма была бы ΛΕΙΟΔΟΤΙΣ, я полагал, что в ней по требованию метра допустимы correptio attica в 1-м слоге и productio metrica во 2-м с графическим изображением этой продукции (Ω вместо О). Крюгер, считает то и другое невозможным, но мне кажется, что он судит черезчур строго. Если даже у Гомера встречаются стихи «безголовые», «малохвостые», «длиннохвостые» и др.[1], не удовлетворяющие строгим метрическим требованиям, то тем скорее можно ожидать их у безвестных стихотворцев, кропавших на заказ посвятительные, надгробные и др. эпиграммы. Всем эпиграфистам известно, что метрические ошибки в лапидарных стихотворениях встречаются очень часто, не исключая и надписей архаических. Ведь и сам Крюгер вынужден был оговориться (стр. 45), что автор эпитафии Феофилы вставил это имя в гексаметр (читая его как ⏑ ⏒ ⏑⏑), «не задумываясь над теми метрическими тонкостями, которые установлены кропотливыми наблюдениями Solmsen'а и Schulze»[2]. Крюгер прибавляет еще (стр. 44—45), что «если второй слог [в рассматриваемом слове] непременно должен был содержать долгий гласный, автор нашей эпиграммы, будучи ионянином, поставил бы форму *λειηδότι*». Здесь, во-первых, можно спросить автора статьи, откуда ему известно, что автор эпиграммы был ионянином? Ведь из того, что Ольвия была основана Милитянами, еще не следует, чтобы все ее жители поголовно, в том числе и автор эпиграммы, около середины V века были непременно ионянами[3]. Во-вторых, уверенность, что ионянин V века до Р. Х. поставил бы такую, а не иную форму по нашему вкусу, мне кажется слишком смелою. Это было бы равносильно, например, утверждению, что Эсхил в Prom. 434 должен был поставить *Μαιῆτιν λίμνην* вме-

[1] Ср. о таких стихах W. Christ, Metrik d. Griechen und Römer (Lzg. 1874), 208.

[2] Мысль безусловно верна, но выражена загадочно: ведь мы можем «задумываться» или «не задумываться» только над тем, что нам известно; а каким образом древним поэтам могли быть известны кропотливые наблюдения Solmsen'ов и Schulze'в, этого не объяснит и сам *πολύμητις Ὀδυσσεύς*.

[3] Если мне укажут в надписи на «ионическую» форму *Μολπαγόρε[ω]*, то я с своей стороны укажу на аттическую *πόλεος*.

сто употребленной им формы *Μαιῶτιν*, или там же 757 *Μαιητικὸν* вместо *Μαιωτικόν*. Кстати заметим для аналогии, что у древних получила решительное преобладание именно эта форма *Μαιῶτις* (вместо геродотовской *Μαιῆτις*), которую некоторые из них, ничтоже сумняся, производили от *μαῖα*[1], вовсе не считая, стало быть, омегу неправильною при таком производстве.

Вторую надпись, от которой в 1-й строке сохранились тольк конечные буквы AEI и во 2-й—EΩ, Крюгер также находит нужным читать иначе, чем я, соответственно своему толкованию первой надписи. Он говорит (стр. 48): «По моему, после AEI в первой строке следует лакуна в одну букву [?], от которой видна первая наклонная hasta; за этой буквой виден нижний конец вертикальной черты. Я предлагаю поэтому читать: *μνῆμ⌜ά⌝ εἰ⌜μι⌝*». Тут можно сказать категорически, что автор видит на камне то, чего нет. Камень в данном месте сохранился настолько хорошо, что почти полное исчезновение двух букв после трех (AEI), читающихся вполне ясно, было бы совершенно непонятным. «Первая наклонная hasta» первой из исчезнувших якобы букв и «нижний конец вертикальной черты» второй — просто легкие щербинки или выбоинки в камне, а букв тут вовсе не было.

Вывод из всего изложенного ясен: попытка Крюгера только лишний раз доказывает, какое широкое поле для всевозможных догадок представляют плохо сохранившиеся надписи в роде Леоксовой, ни на шаг не приближая нас к решению вопроса о вполне прочном истолковании этого интересного памятника.

5. К эпитафии Тихона.

В 1904 г. я впервые издал по эстампажам[2] метрическую эпитафию некоего Тихона, вырезанную на известняковой плите, най-

[1] Eust. ad Dion. Perieg. 163 (= Scyth. et Cauc., I, 193): *Τὴν δὲ τοιαύτην Μαιῶτιν μητέρα τοῦ Πόντου καλοῦσιν· ὅθεν καὶ τούτου τινές φασι λαχεῖν αὐτὴν τοῦ ὀνόματος· μαῖα γὰρ ἡ τροφός* (правда, немного ниже Евстафий прибавляет от себя оговорку, что форма *Μαιῶτις* должна производиться от *μαιῶ*, *μαιώσω*, а не от *μαῖα*—*Μαιῆτις*).

[2] ИАК, в. 10, 63, n° 66. Переиздана мною же в Mélanges Nicole (Genève 1905). 301, n° 1. Перепечатана Watzinger'ом, Griech. Grabreliefs aus Südrussland, 1, n° 1, и Minns'ом, Scythians and Greeks, 631, n° 25.

денной В. В. Шкорпилом в марте 1902 г. в гробнице на южном склоне горы Митридата в Керчи. Плита найдена разбитою пополам; на ней нет никаких украшений, верхний обрез ее слегка закруглен. Надписи, замечательные по древности (V в. до Р. Х. и по способу вырезки, размещены на трех сторонах плиты: на передней стороне (А) очень крупными буквами, но небрежно вырезано в 3-х строках имя погребенного, на задней стороне (Б) в 7 строках один стих (гекзаметр) и на боковых и верхнем обрезах второй стих (В). Надписи А и Б не представили никаких затруднений, надпись же В, вырезанная *βουστροφηδόν*, сохранилась очень плохо: обрезы камня так избиты, что буквы на них разбираются лишь с большим трудом и легко смешиваются с трещинами и выбоинами камня. Поэтому мне не удалось при первом издании восстановить эту часть надписи и даже сказать вполне определенно, составляет-ли она 2-й гексаметр, или пентаметр[1], а также и дать с нее точное facsimile, какие даны со сторон А и Б.

Занявшись обработкою интересного памятника Тихона для включения его в IosPE, II_2, я решил приложить все старания к тому, чтобы разобрать загадочный 2-ой стих, и с этою целью обратился к Шкорпилу с просьбою вновь списать с возможным тщанием остатки надписи на обрезе камня и прислать новые эстампажи с нее. Шкорпил с своей обычной любезностью исполнил оба мои желания, но присланная им копия и на этот раз не давала окончательного чтения, и многие буквы в ней были отмечены как сомнительные. Внимательное изучение новых эстампажей дало мне возможность установить наконец чтение, которое показалось мне наиболее вероятным, и восстановить 2-й стих в форме пентаметра.

Надписи на всех трех сторонах представляются теперь в следующем виде:

А. *Τύχωνος.*
Б. *Σήματι τῶιδ᾽ ὑπόκειται ἀνὴρ ⌜πολλοῖ⌝σι π⌜ο⌝θ⌜ει⌝νός,*
В. *Ταῦρος ἐὼν γενεήν· τοὔνο⌜μ⌝α δ᾽ ἔστι Τύχων.*

Перевод. [Памятник] Тихона. Под сим памятником лежит муж многим желанный, родом Тавр. Имя его Тихон.

[1] Хитроумная, но совершенно неприемлемая (вследствие извращения порядка букв на обрезе камня) попытка W. Crönert'а восстановить этот стих в виде гексаметра рассмотрена нами в ИАК, в. 23 (1907), 63.

Обратившись снова к Шкорпилу с просьбою проверить мое чтение по камню, я получил от него ответ (от 10 марта 1918 г.), в котором он вполне подтвердил правильность моего восстановления и прибавил, что на верхнем обрезе камня между буквами ΓΕ слова ΓΕΝΕΗΝ и остальною его частью оставлено свободное пространство шириною в 0,11 м. Это именно обстоятельство и мешало раньше правильному восстановлению стиха, так как и Шкорпил, и я думали, что в этом месте пропало несколько букв. Другою помехою было то, что в конце надписи после слова ΤΥΧΩΝ я первоначально видел еще три неясные буквы, оказавшиеся просто выбоинками в камне.

6. К эпитафии сына Левкия.

Шкорпил издал[1] метрическую эпитафию римских времен, найденную в 1913 г. в степи между Керчью и дер. Булганаком над гробницею. Известняковая плита, на которой высечена надпись, разбита на 6 кусков и обломана почти со всех сторон; левый верхний угол отбит наискось справа на лево, вследствие чего пропала и часть надписи, состоящей из вырезанного вверху крупными буквами имени покойника в зват. падеже (от которого сохранилась только последняя буква Ε) с отчеством и приветом *χαῖρε* и затем из вырезанной более мелкими буквами метрической эпитафии, состоящей из трех элегических дистихов, причем каждый стих занимает отдельную строку[2]. Это обстоятельство дает нам возможность точно определить, какие именно части стихов пропали вследствие отбития левого угла: в стихе 1-м не сохранились два начальных дактиля (или спондея), во 2-м и 3-м по одному дактилю или спондею, в стихе 4-м не более двух букв и в стихе 5-м одна буква; последний стих сохранился целиком.

Шкорпил не дал восстановлений 1—3 стихов и откровенно заметил: «Сознаюсь, что не в состоянии уловить смысл начала первого стиха». Представляем здесь вниманию читателей нашу по-

[1] ИАК, в. 54 (1914), 76 сл., n° 7.

[2] Шкорпил отметил, что мелкие буквы надписи «разбираются лишь с трудом и только при благоприятном освещении». Но на экземпляре, с которого сделано (посредством фотограммы) факсимиле, буквы видны еще довольно отчетливо.

пытку выяснить смысл первых трех стихов и дать полное восстановление эпитафии. Чтобы не повторять транскрипции ее дважды, сначала в дефектном виде, а потом в восстановленном, мы дадим ее сразу с восстановлениями, а потом изложим те соображения, на которых они основаны,

⌜Λεύκι⌝ε, υἱὲ Λευκίου,
χαῖρε.
⌜Παυσαμένοιο πόν⌝ων τ⌜ε⌝ καὶ ἐς   ς οἰχομένοιο
⌜ἔκλιπε κ⌝αὶ ψυχὰ σῶμα σὸν ἀντίπαλον,
⌜Λεύκιε, κα⌝ὶ πάτρας ἀντά⌜ξ⌝ια καὶ τὰ πρὸς ἐ⟨κ⟩χθροὺς
⌜ἔντ⌝ε⟨ρ⟩α, βαρβαρικῷ αἵματι φυρόμενα·
⌜ᾧ⌝δ' ἔθανες δηίων ὑπὸ πλήθει. καὶ γὰρ ὁ Τροίας
Ἕκτωρ ἐν προμάχοις πότμον ἐπεσπάσατο.

Из всего содержания эпитафии явствует, что памятник был поставлен над могилою воина, погибшего в бою с варварами. Для восстановления ее прежде всего надо иметь в виду, что местоимение *σόν* в ст. 2-м и глагол *ἔθανες* (во 2-м лице) в ст. 5-м свидетельствуют, что эпитафия была изложена в форме обращения к почившему[1]. Следовательно, в эпитафии должно было где-нибудь стоять его имя в зват. падеже. Наиболее подходящими местами для него являются начала 2-го или 3-го стихов, скорее 3-го, так как имя лучше было поставить после местоимения *σόν*, нежели перед ним. Из 1-й строки видно, что этот звательный падеж оканчивался на Ε, стало быть имя образовало собою дактиль, а не спондей. Принимая во внимание, что у греков называть сыновей именами отцов было не менее обычно, чем давать им имена дедов, мы предположительно берем имя *Λεύκιος*, как вполне подходящее по приведенным условиям. Таким образом 3-й стих уже заполнен. Далее, стоящее во 2-м стихе в имен. падеже существительное *ψυχά* должно служить подлежащим в предложении. Для сказуемого к нему нет другого места, кроме начала того же стиха, потому что 1-й стих, как видно из причастия *οἰχομένοιο,* заключает в себе отдельное предложение в форме родительного самостоятельного (с подразумеваемым подлежащим *σοῦ*), и союз *καί* указывает, что впереди стояло другое сказуемое того же предложения также в форме при-

эпитафии такой же формы IosPE, II, nn° 167, 197, add. 181[1].

частия в родит. падеже. Слово σῶμα (с определениями σὸν ἀντίπαλον), поставленное после ψυχά непосредственно, без соединительного союза, не может быть вторым подлежащим главного предложения, а представляет собою прямое дополнение к сказуемому; стало быть, сказуемым мог быть только глагол переходный со значением (как это верно угадал уже Шкорпил) «оставлять», «покидать». Вполне подходит сюда глагол ἐξέλιπε или в поэтической форме без приращения (по требованию размера) ἔκλιπε. Так мы заполнили и 2 стих.

Возвращаясь к 1-му стиху, заметим, что буквы ΩΝΤΙ скорее всего могли бы быть концом дат. падежа причастия какого-нибудь слитного глагола на -άω (ζῶντι, τιμῶντι) или какого-нибудь личного имени на -ῶν (напр. Ξενοφῶντι), но ни то, ни другое по смыслу совершенно не подходит. Поэтому можно предположить здесь местоимение τι с предшествующим родительным разделительным (напр. ⌜πάσχοντος δειν⌝ῶν τι), или допустить легкую ошибку резчика[1] и читать вместо τι частицу τ⌜ε⌝ с предшествующим родительным, зависящим от предыдущего глагола. Возможно, например, восстановить ⌜Λήξαντος καμάτ⌝ων τ⌜ε⌝ καὶ и т. д., или ⌜Παυσαμένοιο πόν⌝ων τ⌜ε⌝ καὶ и т. д. На последнем предположении мы и остановились.

Покончив с восстановлениями, сделаем еще несколько пояснений. Язык эпитафии не отличается изяществом и заключает в себе несколько выражений прямо неудачных. К числу их можно отнести, например, прилаг. ἀντίπαλον (определение к σῶμα), поставленное absolute, без зависящего родит. или дат. падежа. Ἀντίπαλος (слож. из ἀντὶ и πάλη), как известно, значит: достойный, т. е. равносильный противник, соперник, или, без оттенка «борьбы», — противостоящий, т. е. равный, соответственный. Автор, повидимому, хотел сказать, что тело покойника вполне соответствовало его высокой душе, т. е. было сильным, могучим, богатырским.—При ἀντάξια в ст. 3-м нет существительного, к которому могло бы относиться это прилагательное (отнести его к ⌜ἔντ⌝εα мешает член τὰ после καὶ), так что приходится считать его субстантивированным и понимать

[1] Что резчик работал не вполне безукоризненно, это доказывается и другими ошибками: в 3-м стихе он несомненно вставил лишнюю каппу в слове ἐ⟨κ⟩χθρούς, в стихе 4-м, вероятно, вырезал [ἔντ]ιρα вместо ἔντεα (см. ниже).

его в смысле «достойные отечества [подвиги] или [доблести]»[1]. В начале ст. 4-го Шкорпил восстановил ⸢ἔντ⸣ερα, но выражение *τὰ πρὸς ἐχθροὺς ἔντερα* (т. е. «внутренности, обращенные к врагам или против врагов»), по моему мнению, просто не имеет смысла. Поэтому приходится думать, что резчик, работавший машинально, не обращая внимания на смысл, допустил и здесь описку, поставив *ἔντερα* вместо созвучного *ἔντεα*, к которому вполне подойдут оба определения, т. е. *τὰ πρὸς ἐχθροὺς* и *βαρβαρικῷ αἵματι φυρόμενα*. — Еще заметим, что упоминание о Гекторе могло быть приведено лишь в виде сравнения, а причинной связи с предыдущими словами не имеет, и поэтому *καὶ γὰρ* неправильно поставлено вместо *οὕτω καί*. Слова *πότμον ἐπεσπάσατο*, может быть, представляют собою опять реминисценцию из Гомера[2], при которой автор, однако, неправильно считал гомеровские формы *ἐπίσπῃς* и *ἐπίσπῃ* происходящими от глагола *ἐπισπᾶσθαι*[3], вовсе не встречающегося ни в Илиаде, ни в Одиссее.

Перевод. Левкий, сын Левкия, прощай. — Когда ты прекратил свои [земные] труды и ушел к концу [жизни], [тогда] и душа покинула твое мощное тело, Левкий, и достойные отчизны [подвиги] и грозные врагам доспехи, обагренные варварскою кровью. Так умер ты под [натиском] толпы супостатов. Ведь и троянский Гектор навлек на себя рок среди передовых бойцов.

7. К эпитафии детей Филении.

Ю. Ю. Марти издал[4] в транскрипции отрывок метрической эпитафии римских времен, сохранившийся на обломке плиты из местного известняка, приобретенной для музея Мелек-Чесменского кургана в сентябре 1908 г. от одного из местных торговцев древностями[5]. Сверху камень обломан так, что от украшавшего его рельефа уцелели только ноги и нижний край мужского иматия

[1] Быть может, в этих словах следует видеть реминисценцию из Hom. Il. IX, 401: *οὐ γὰρ ἐμοὶ ψυχῆς ἀντάξιον κτέ.*

[2] Ср., напр., Il. II, 359: *ὄφρα πρόσθ' ἄλλων θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπῃ* Il. VI, 412: *ἐπεὶ ἂν σύ γε πότμον ἐπίσπῃς.*

[3] Шкорпил привел для сравнения Anth. Pal. VII, 106: *δίδην ἐπεσπά*

[4] ЗОО, XXVIII (1910), проток., 71 сл.

[5] Ср. Марти, Описание Мелек-Чесменского кургана. Прилож. к ЗОО, XXXI (1913), 67, n° 148. Место находки камня осталось неизвестным.

в правом углу. Слева отбито больше половины камня, а снизу под надписью сохранилась еще часть свободного пространства; правый край камня также сохранился. Так как надпись издана только минускулами, то мы даем здесь ее копию по фотографическому снимку, любезно присланному издателем.

ΙΑΣΥΝΩΛΙΣΘΕΝΔΑ
ΝΑ⁻ΩΙ
ΑΧΗΙΝΟΥΣΟΒΑΡΙΘΑ
ΦΙΛΑΙΝΙΑ
ΙΣΥΝΑΝΦΩΔΕΥΡΟ
ΟΙΡΑΝΕΝΕΚΑΜΕΝΗ
vac.

Первый издатель уже констатировал, что надпись метрическая, но ему не удалось не только восстановить стихи, а даже вполне уяснить общий смысл ее содержания. Состоит она из двух элегических дистихов[1]. Резчик старался поместить каждый стих в отдельной строке, но так как камень был слишком узок, то он справился со своей задачей только по отношению к 4-му стиху; во 2-м и 3-м стихах он поставил не уместившиеся в строках концы стихов над соответствующими строками справа[2]; что же касается до 1-го стиха, то над первою строкою камень у правого края попорчен, так что неизвестно, были ли здесь буквы, но во всяком случае в попорченном месте могло бы стоять не более 3-х букв, тогда как для восстановления стиха (см. ниже) требуется их восемь; поэтому приходится думать, что конец 1-го стиха был вырезан в начале 2-й строки, что вполне допустимо по количеству букв.

Внимательно рассмотревши сохранившийся отрывок эпитафии, А. В. Никитский и я нашли, что восстановление ее смысла должно

[1] Марти заметил, что «третий стих, сохранившийся полнее первого, решительно не укладывается в пкзаметр [sic!], а скорее всего в сенарий». Однако, если мы рассмотрим количество сохранившихся слогов (⏑ | – – | – ⏑ ¦ ⏑ – ¦ ⏑ –), то увидим, что принять этот стих за сенарий невозможно, так как в 4-й стопе получается трохей. Как получить в этом стихе правильный гексаметр, мы укажем ниже.

[2] Ср. IosPE, II, 86, 299, 182[1] и IV, :
дой); в IosPE, II, add. 86[1] и IV, 317 ко
щими строками.

исходить из следующих соображений. Из слов *συνάμφω* (ст. 3) и *συνώλισθεν* (ст. 1) сразу видно, что памятник был поставлен над двумя лицами, погибшими[1] вместе от тяжкой болезни (*νουσοβα-ρ(ε)ῖ θανάτῳ*). Так как глагол *συνώλισθεν* поставлен в единств. числе, то подлежащим при нем должно было быть имя одного из двух умерших, а имя другого должно было стоять в дат. падеже в зависимости от этого глагола, сложенного с предлогом *συν*. И действительно, во 2-м стихе сохранились буквы ΑΧΗΙ, в которых можно видеть конец дат. падежа женского имени, сложного с *μάχη*, первый слог которого по требованию размера должен быть долгим; стало быть, подойдут имена: *Ἀβρομάχῃ*, *Ἀνδρομάχῃ*, *Δει-νομάχῃ*, *Καλλιμάχῃ*, *Μνησιμάχῃ*, *Νικομάχῃ* и т. п. Для полного восстановления 2-го стиха (пентаметра) остается таким образом только один дактиль или спондей. Из указанного первым издателем факта, что от рельефного изображения уцелел край мужского иматия, следует заключить, что первый покойник был мужчина (слева на рельефе была изображена, вероятно, вторая покойница,—женщина или девушка). В конце 3-го стиха упомянуто имя некоей Филении, которая отнеслась к обоим покойникам совершенно одинаково: что то сделала с ними обоими (*συνάμφω*) и испытала при этом глубокую скорбь (*⌜λυγρὰν μ⌝οῖραν ἐνε(γ)καμένη*). Можно думать, что это была мать обоих покойников и что, стало быть, под памятником были погребены одновременно скончавшиеся брат и сестра. Следует ожидать, что это родство их было упомянуто в эпитафии, — и действительно, конец 1-го стиха может быть отлично дополнен так: *συνώλισθεν δ' ἅ⌜μ' ἀδελφῆι⌝*. При таком чтении частица *δέ* укажет, что с глагола *συνώλισθεν* начинается предложение, перед которым в начале стиха стояло другое, совершенно самостоятельное. В таком случае для подлежащего к сказуемому *συνώλισθεν* остается только одно место—первая стопа 2-го стиха, которая может быть дактилем или спондеем. Вернее предположить спондей, чтобы выбрать наиболее краткое мужское имя, необходимое по соображению количества букв. Спондаических имен, состоящих всего из пяти букв, можно подобрать очень много, напр. *Δήμων*, *Δώρων*, *Νίκων*, *Τίμων* и др. Что касается до 1-го предложения 1-го стиха, то в нем скорее всего могла быть выражена общая, так

[1] Употребление глагола *ὀλισθαίνειν* в смысле умирать, погибать, отметил уже Марти из Kaibel, Epigr. Gr., №№ 155 и 587.

сказать, вводящая мысль, что памятник поставлен над двумя лицами[1].

Переходим к 3-му и 4-му стихам. Подлежащим в них является имя *Φιλαινία* (а не *συνάμφω*), как это видно из согласованного с этим именем в имен. падеже причастия *ἐνε(γ)καμένη*. Мы уже видели выше, что *Φιλαινία* была, по всей вероятности, матерью почивших. Что же она сделала с ними? По смыслу наречия *δεῦρο* ясно, что оно стоит в качестве обстоятельства места при глаголе движения: «привезла» или «доставила» и т. п. Если же она привезла почивших «сюда», т. е. в Пантикапей, то, значит, умерли они не в этом городе, а где-то в другом месте, в чужом городе или вообще на чужбине[2]. Таким образом можно предположить, что в начале стиха 3-го стояло обозначение этой чужбины, а в начале стиха 4-го — сказуемое со значением «привезла»; больше всего подойдет сюда глагол *ἤνεγκεν*, который составит интересную антитезу с следующим *ἐνε(γ)καμένη*: привезя домой своих дорогих покойников, Филения тем самым привезла себе глубокую скорбь.

Не останавливаясь на особенностях правописания резчика (*νουσοβαρῖ, συνάνφω, ἐνεκαμένη*), не представляющих ничего необычного, отметим в заключение, что в конце 3-го стиха имеется метрическая неправильность, состоящая в том, что последняя стопа его имеет 3 слога, т. е. стих является «длиннохвостым», *δολιχόουρος*[3]. Для правильного чтения его необходимо принять, что предпоследняя буква иота произносилась очень кратко, не образуя отдельного слога (как, например, в современном греческом в словах: *παιδι̯ά, χωρι̯ό, φαρι̯ώ* и т. п.), т. е. имя читалось *Φιλαίνι̯α*[4], в русской транскрипции Филенья

[1] Ср., напр., IosPE, IV, n° 256: *εἷς δὲ τάφος δισσῶν, κάλπις μία κτέ.*

[2] Ср. ИАК, в. 10, 66, n° 69,—эпитафию купца Христиона Азиатикова с жалобою на горестную кончину в земле Сираков.

[3] Такие гексаметры встречаются у древних поэтов и известны древним грамматикам, которые и дали им приведенное название (см. W. Christ, Metria d. Griechen und Römer, Lzg. 1874, 208). Наиболее известный пример—Il. III, 237:

Κάστορα θ' Ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα.

[4] Так же должна читаться иота в имени *Σαββι̯ίων* в IosPE, II, n° 197, в *συμβι̯ῳ* там же, n° 419, в *'Ασι̯ατικοῦ* (в сенарии) ИАК, в. 10, 66, n° 69, и др.

[5] Дифтонг AI в те времена, к которым относится надпись, по всей вероятности, произносился уже как E. Боспорские надписи представили уже не мало

На основании изложенных соображений можно дать следующее примерное восстановление эпитафии, в котором мы, конечно, не можем поручиться за точность каждого отдельного слова (напр. личных имен, подходящих к размеру, можно подобрать для 2-го стиха, как мы видели, довольно много), а желаем только указать, каков был, по нашему мнению, общий смысл стихотворения:

⌈"Εστι δυοῖν τόδε σῆμ⌉α. συνώλισθεν δ' ἅ⌈μ' ἀδελφῆι
Δῶρων 'Αβρομ⌉άχηι νουσοβαρ(ε)ῖ θανάτωι.
⌈'Εκ ξείνης νυν τούσδε⌉ συνάνφω δεῦρο Φιλαινία
'⌈ἤνεγκεν, λυγρὰν μ⌉οῖραν ἐνε(γ)καμένη.

Перевод. Это памятник двоих: Дорон погиб вместе с сестрою Авромахою тяжкоболезненной смертью. Их обоих Филенья привезла сюда с чужбины, принеся себе горестную участь.

8. К строительной надписи из ст. Вышестеблиевской.

Осенью 1914 г. у казака Потаманова в ст. Вышестеблиевской была обнаружена плита с греческою надписью, найденная, по показанию сына его, в юрте ст. Запорожской. В декабре того же года по распоряжению начальника Кубанской области плита была конфискована у Потаманова и предназначена к отправке в Кубанский войсковой музей. Получив от Шкорпила известие об этой находке, бывшая Археологическая Комиссия обратилась к заведывавшему Кубанским музеем с просьбою прислать фотограммы или эстампаж плиты, но в начале февраля 1915 г. получила ответ, что плита еще не доставлена в музей. Не желая откладывать издания интересного памятника, чтобы он не забылся в случае неполучения фотограммы или эстампажа, я воспользовался присланною Шкорпилом карандашною копиею надписи, сделанною писарем ст. Вышестеблиевской, и напечатал ее транскрипцию[1]. Однако в том же году плита действительно была перевезена в Кубанский музей, и я при посредстве Шкорпила получил ее фотограмму. Камень, кото-

примеров написания Ε вместо ΑΙ и наоборот. См. IosPE, II и IV, ind. V, 1. И в рассматриваемой надписи есть пример написания согласно произношению, Ι вместо ΕΙ: *νουσοβαρῖ*.

[1] ИАК, в. 58 (1915), 38-39.

рый, по всей вероятности, был вделан в стену, упоминаемую в надписи, оказался невысоким, но очень широким[1] и разбитым на два куска[2]. Пятистрочная надпись высечена очень старательно глубокими и широко расставленными буквами (за исключением конца 4-й строки, начиная от слова ΧΕΙΡΙ, где буквы сдвинуты теснее). Она сохранилась вообще очень хорошо, кроме двух мест 1-й строки, где пропали некоторые буквы, вследствие отбития кусочков верхнего края камня и небольшого повреждения букв, по которым прошла линия излома. Можно еще отметить, что нижняя черточка буквы Є попорченного слова ЄΤΟΥϹ в 1-й строке протянута довольно далеко вправо, так что следующая буква Τ (верх которой не сохранился) стоит на этой черточке. Вот копия с фотограммы:

ΑΙ░ΘΗΤΥΧΗ ЄΙ░ΒΛΧ ΜΗΝϹ|Ϲ ΛШΟΥ
ΕΠΙΒΑϹΙΛΕΙΡΗϹΚΟιΠΟΡΙΔΙΑΝ|ΕΚΤΙϹΘΗΤΟΤΕΙΧΟϹ
ΕΚΘΕΜΕΛΕΙШΝ ΔΙΑΕΠΙΜΕΛΕΙΑϹΕΥΤΥΧΗϹ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΟϹ ΕΓΡΑΦΗΔΕΧ|ΕΙΡΙΠΑΠΠΟΥΠΟΠΛΙΟΥ
ΝΕΙΚΗΠΟΛΕ ΧΛ Η|

Ἀ⌈γα⌉θῇ τύχῃ. Ἔ⌈τους⌉ βλχ', μηνὸς Λώου.
Ἐπὶ βασιλεῖ Ῥησκο⌈υ⌉πόριδι ἀνεκτίσθη τὸ τεῖχος
ἐκ θεμελείων διὰ ἐπιμελείας Εὐτύχης (sic, вм. *Εὐτύχους*)
ἀρχιτέκτονος. Ἐγράφη δὲ χειρὶ Πάππου Ποπλίου.
Νείκη πόλε⌈ι⌉. *χλη.*

В копии писаря ст. Вышестеблиевской оказались три более или менее крупных погрешности. Самая важная та, что в 1-й строке в обозначении года пропущена первая буква Β, вследствие чего получилась ошибка на 2 года: надпись относится не к 630 году Босп. эры=333 по Р. Х., а к 632 г.=335 по Р. Х. Далее, в конце строки 4-й в имени ΠΟΠΛΙΟΥ пропущена первая буква Π, отчего получилось необычное имя *Ὀπλίου*; на камне оказалось именно то имя, которое было предположено нами при первом издании надписи. На конце в строке 5-й в копии были даны буквы ΧΑΡΗ, а на камне оказались буквы ΧΛΗ.

[1] Размеры его не сообщены.

[2] Место излома, идущего вертикально, тонкими черточками.

Названный в надписи царь воспорский был Рискупорид VI, последний из длинного ряда царей, годы царствования которых в непрерывной последовательности более или менее точно известны из воспорских монет[1]. Царствование его продолжалось до 341/2 или 342/3 года[2], а затем в истории Воспора наступил весьма темный период (продолжавшийся до Юстиниана I), от которого до нас дошли лишь очень скудные и случайные известия[3]. Без сомнения, Воспор подпал сначала под власть Готфов, а затем их владычество сменилось владычеством Гуннов. Отзвук опасностей, грозивших Воспору извне в 30-х годах IV в., слышится и в нашей надписи, свидетельствующей о постройке на Таманском полуострове стен (или укрепления, крепостцы), очевидно, с целью защиты от нападений варваров с востока, из-за Кубани. Очень жаль, что неизвестно с точностью, где именно найдена плита[4] и притом найдена ли она in situ, или удаленною с первоначального места, и потому нельзя сказать определенно, где приходилась упоминаемая в надписи стена. На назначение стены служить оплотом против неприятелей намекает и высказанное в 5-й строке пожелание победы городу: так мы вместе с Шкорпилом понимаем слова Νείκη πόλε⌈ι⌉, с недописанной почему-то последней буквой. Видеть здесь недописанное слово Νεικηπολε⌈ίτου⌉, которое обозначало бы, что резчик надписи был гражданином одного из городов, носивших имя Νικόπολις, препятствует то обстоятельство, что форма названия граждан этих городов была Νικοπολίτης (позднее Νεικοπολείτης), а не Νικηπολίτης.

Что касается до букв ΧΛΗ в 5-й строке, то Шкорпил предложил видеть в них вторую дату (638 г. Восп. эры=341 г. по Р. Х.), относя первую (в строке 1-й) к самой постройке стены, а вторую — к вырезке надписи. Такое понимание нам кажется сомнительным:

[1] См. хронологическую таблицу их в IosPE, II, introd., LIII.

[2] Ср. Орешникова, Монеты Херсонеса Таврич., царей Воспора Киммер. Полемона II Понтийского, ИС, II, 47.

[3] См. об этом периоде IosPE, II, 293. Ср. Ю. А. Кулаковского, Прошлое Тавриды $_2$, Киев 1914, 39 и 57 сл.; А. А. Васильева, Готы в Крыму, ИРАИМК, I, 287 сл.

[4] Как мы уже заметили при первом издании надписи, В. В. Шкорпил сомневался в правдивости показания Потаманова-сына о находке плиты в юрте ст. Запорожской. Эта станица находится на полуострове Фонтане, к с. от Таманского залива, а ст. Вышестеблиевская — на Таманском полуострове, на северном берегу Цукурского лимана.

1) потому, что буква Н поставлена не в одной группе с двумя предыдущими, а довольно далеко от них, 2) потому, что трудно было бы объяснить причину разницы расположения букв в обозначении числа годов одним и тем же резчиком (в первом случае—единицы, десятки и сотни, во-втором—сотни, десятки и единицы и наконец 3) не менее трудно представить себе и причину такого длинного (шестилетнего) промежутка времени между постройкою и записью о ней. Но подыскать другое, более правдоподобное объяснение этих букв нам не удалось.

Аналогичным примером к тому, что резчик надписи пожелал увековечить в ней свое имя, может послужить почти современный ей (относящийся к 343—353 годам по Р. Х.) памятник [1], поставленный некоею Стораною, женою приникна Ады Паппова, ее сыну, имя которого не вполне сохранилось на камне. Хотя этот памятник представляет собою простую плиту, украшенную только рамкою, внутри которой иссечена надпись, и рельефною бычачьею головкою на левом обрезе, но мастер его (или резчик надписи) с гордостью написал внизу подобно заправским художникам: *Χαρ...ς ἐποίει*. Повидимому, в те времена обработка камней и резьба на них представляла собою редкое и ценное искусство, хвастаться которым мастера считали себя вправе.

Перевод. С добрым счастием. Лета 632, месяца Лоя. При царе Рискупориде воздвигнута стена от оснований попечением Евтиха зодчего. Написано же рукою Папиа Поплиева. Победа городу! 638 (?).

9. К IosPE, II, n° 419.

В IosPE, II, n° 419, мною издан надгробный памятник братьев Гастиса и Ади[манта], сыновей Хоригиона, найденный в Анапе в 1880-х годах. Надпись, как на памятнике Левкия (см. выше n° 3), состоит из заголовка с именами и отчеством покойников, и трех элегических дистихов, причем каждый стих занимает отдельную строку. Сохранилась только левая часть надписи (менее половины строк), а правая совершенно уничтожена рельефным изображением, сделанным в позднейшие времена, при вторичном употреблении камня. При издании надписи мне, как и предшествующим издателям П. В. Помяловскому и Mordtmann'у, не удалось вполне восста-

[1] IosPE, II, add., n° 182².

новить все стихи. Поэтому я, дав примерное восстановление стихов 1, 3, 4 и 6-го, ограничился в комментарии к надписи указанием общего смысла эпитафии, представлявшегося мне наиболее вероятным. Вернувшись к эпитафии при подготовке 2-го издания 2-го тома IosPE, я дополнил примерно и стихи 2-й и 5-й и представляю здесь благосклонному вниманию читателей попытку полного восстановления всех стихов соответственно предполагаемому мною общему смыслу эпитафии:

Γάστεις καὶ Ἀδε⸢ίμαντος?⸣
οἱ Χορηγίωνος, χ⸢αίρετε⸣.
Πρόσθε μὲν ἡδὺν ἐγώ⟨ι⟩ φ⸢αιδρῶς Γάστεις βίον ἔζην⸣,
συμβίωι κουριδίωι τέκ⸢να δύο προλιπών⸣.
νῦν δέ μοι εἰς Ἀΐδαο ⸢δόμον φίλος ἔσπετ' ἀδελφός⸣,
σεμνὴν θυγατέρα κ⸢τῆμ' ἀφιεὶς γαμετῆι⸣.
θαυμασίους πάτρας ⸢μιμούμενοι ἔργμασι φῶτας⸣,
ἀϊδίου τύχ⸢ο⸣μεν κή⸢δεος ἀμφότεροι⸣.

В 1 стихе я считаю букву I после ΕΓΩ неправильно прибавленною к этому местоимению, так как среди немногих слов, начинающихся с IΦ, не нашлось ни одного подходящего по смыслу. Эта неправильная прибавка так называемой немой йоты часто встречается в воспорских надписях римского времени. Она ставится преимущественно после Η (напр., в слове ΓΥΝΗΙ и в женских именах на -Η), но встречается и после Ω, напр. *φιλορωμαίοι* в IosPE, II, n° 364, *Νικίεωι* там же IV, n° 256. В начале стиха 2-го в слове *συμβίωι* звук I должен произноситься как полугласный, не образуя слога, так чтобы из всего слова получился спондей [1].

Перевод. Гастис и Ади[мант?], сыновья Хоригиона, прощайте. — Прежде я, Гастис, светло жил приятною жизнью, оставив двоих детей законной подруге жизни; ныне же милый брат последовал за мною в дом Аида, покидая скромную дочь сокровищем супруге. Подражая своими деяниями дивным мужам отечества, мы оба удостоились вечного погребения.

[1] См. об этом выше, стр. 78, по поводу имени *Φιλαινία*.

Неизданные Боспорские надписи[1].

В. В. Латышева, члена Академии.

1. Китейская надпись.

Бывший директор Керченского музея древностей В. В. Шкорпил во все время своей службы в названной должности имел обыкновение делиться со мною в частных письмах новыми находками в области боспорской эпиграфики, которые потом сам обрабатывал для издания и оффициально присылал в Археологическую Комиссию в виде готовых статей (с эстампажами или фотографическими снимками), печатавшихся под моим наблюдением в «Известиях» Комиссии[2].

В силу этой ценной и приятной для меня привычки Шкорпил в сентябре 1918 года прислал мне в письме минускульную транскрипцию надписи, найденной незадолго перед тем «в окрестностях древней Китеи». После этого письма он ничего не сообщал о новой находке. Возможно, что он не успел обработать ее для издания до своей трагической кончины в феврале 1919 г., но возможно и то, что статья была им послана, но не дошла по назначению вследствие расстройства и затем совершенного прекращения до осени 1920 г. почтовых сообщений с Крымом. Сообщенные Шкорпилом в письме сведения о надписи недостаточны для всестороннего описания и изучения ее: нет точного указания на место находки камня, описания его внешнего вида, размеров, характера письма и степени сохранности его, наконец эстампажа или фотограммы. В виду этого я предполагал повременить с ее изданием до получения этих сведений или, если бы не получил их, включить ее в число inedita

[1] Смерть помешала автору прочесть корректуру настоящей статьи. Корректуру читал покойный А. В. Никитский.

[2] См. выпуски: 27, 33, 37, 40, 45, 49, 54, 58, 63.

в подготовляемом к печати 2-м издании надписей Воспорского царства. Но так как при нынешнем расстройстве печатного дела в России совершенно нельзя сказать, когда наступит счастливое время печатания этого издания, а с другой стороны судьба камня остается неизвестною и не исключена возможность, что он пропал или куда нибудь вывезен, я решаюсь сообщить здесь присланную Шкорпилом транскрипцию с краткими объяснениями, в виду живого и многостороннего интереса, представляемого надписью.

Предварительно замечу, 1) что Шкорпил, по свойственной ему акрибии в списывании надписей, по всей вероятности, сохранил расположение слов по строкам так, как они были вырезаны на камне, но при этом не объяснил, почему нечетные строки (кроме последней) вышли значительно длиннее четных[1] и 2) что он не отметил ни одной не сохранившейся или плохо сохранившейся буквы обычными скобками, из чего следует заключить, что вся надпись, с начала до конца, сохранилась без всякой порчи и что все буквы считаются вполне ясно.

Вот транскрипция Шкорпила:

Ἀγαθῆι τύχηι. Θεῶι βροντῶντι ἐπηκόωι ἡ πατρὶς
Κιτειτῶν
τὸν ναὸν σὺν τοῦ παρακειμένου
οἴκου καὶ τοῦ περιαύλου ἐποίησεν ἐκ θεμελίων
ἐκ τῶν ἰδίων
ἀναλωμάτων, ἐπιμεληθέντος τοῦ ἔργου
Ἰουλίου Συμμάχου Στρατονείκου τοῦ πρὶν ἐ.
τοῦ ἱππῶνος,
ὃς καὶ ἀνέθηκεν χρυσοῦς δέκα δύο, ὧν τοὺς
τόκους καταχωρεῖν κατὰ πᾶν ἔτος ἐς τὸ θεῖον
πιστεύσας
Ἰουλίωι Φυχαρίωνι τῶι ἱερεῖ.
Ἐν τῶι αλφ' ἔτει καὶ μηνὶ Δείωι α'.

Перевод: «С добрым счастием. Богу гремящему внемлющему патрида Кититов на собственное иждивение построила от оснований храм с прилежащим домом и оградою, при заведывании работою

[1] Последние слова нечетных строк поставлены отдельно под концами их, по всей вероятности, потому, что они не уместились целиком на почтовом листке обычного формата. [См. примечание А. В. Никитского в конце статьи. *Ред.*].

Юлия Симмаха Стратоникова, бывшего начальника конюшни, который кроме того вложил двенадцать золотых, проценты с которых доверил жрецу Юлию Психариону употреблять ежегодно на священные нужды [собств.: на божество]. В 531 году, 1-го [числа] месяца Дия ».

Год надписи соответствует 234-му по Р. Х., первому году царствования Тиберия Юлия Ининфимэя. Месяц Дий соответствовал октябрю[1]. Как мы уже заметили, надпись представляет разносторонний интерес по сообщаемым ею новым сведениям. Прежде всего возникает вопрос, что такое *πατρὶς Κοιτειτῶν*? Окончание *-ίτης* или *-είτης*, как известно, было весьма обычно в греческом языке для обозначения жителей какого либо города или вообще поселения. В Воспорском царстве и вообще в Тавриде такой способ образования *τῶν ἐθνικῶν* был широко распространен и представлял собою, говоря словами Стефана Византийского, *τύπος ἐπιχώριος*. Припомним, например, *Ἑρμωνασσείτης*[2], *Κηπίτης*[3], *Παντικαπαΐτης*[4], *Χερσονησίτης*[5] и т. п. Таким образом можно считать несомненным, что слово *Κοιτεῖται* обозначало жителей населенного места, носившего название *Κοῖτα* или *Κοῖται*. Поселение с одним из таких названий в Тавриде неизвестно, но не подлежит сомнению, что форма *Κοιτειτῶν* представляет собою просто орфографический (объясняемый тогдашним произношением, в котором *οι* уже не отличалось от *υ*) вариант к форме *Κυτειτῶν*, которая может происходить от имени *Κύτα* или *Κύται*, а существование поселения с таким именем или с производным *Κύταια* засвидетельствовано несколькими авторами, начиная с псевдо-Скилака. Он говорит[6], что в Тавриде за Бараньим Лбом жили скифы, в земле которых были эллинские города: Феодосия, Китея (*Κύταια*), Нимфэя, Пантикапей и Мирмикий. Плиний называет Киты бывшим городом в числе нескольких других, лежав-

[1] См. о нем Dittenberger в Pauly-Wissowa, Realenc., V, 1080 сл., n° 13.

[2] IosPE, II, n° 334.

[3] ИАК, в. 23, 43, n° 26.

[4] IosPE, II, n°n° 4 и 358. Вероятно в таком же смысле следует понимать загадочное пока название *Τυκανδεῖται* в IosPE, IV, n° 297.

[5] В более поздние времена названия с окончанием *-ιται* в Тавриде обозначали не только *ἐθνικά*, но и населенные места, как напр. *Γουρζουβῖται*, *Κουρσαῖται*, *Παρθενῖται* и пр.

[6] § 68, см. Scyth. et Cauc., I, 84.

них между Феодосией и Пантикапеем[1]. Птолемей ставит *Κύταιον* в перечне «средиземных» (*μεσόγειοι*) городов Таврики[2] и помещает его на карте в месте, совершенно не соответствующем показаниям псевдо-Скилака и Плиния, не говоря уже о точном свидетельстве Безыменного автора, к которому мы сейчас обратимся. Следует принять, что Птолемей или имел в виду другой город, нигде больше не упоминаемый, или допустил ошибку в его локализации. Безыменный автор перипла Евксинского Понта дает наиболее точное определение положения Кит[3]: «От Нимфэя до деревеньки Акры 65 стадий, $8\frac{2}{3}$ миль; от Акры до города Кит (*Κύται*), раньше называвшегося Кидеаками (*Κυδεάκαι*), 30 стадий, 4 мили[4]. От Афинэона до Кит живут Скифы. Затем следует Киммерийский Воспор. От Кит до города Киммерика 60 стадий, 8 миль»[5].

Новые исследователи локализуют Акру у мыса Такил-Буруна, а Киммерик — на горе Опук, уже на Черном море, вправо от выхода из Керченского пролива[6]. Отмеченные Безыменным расстояния Кит от этих пунктов приводят к мысу Агинче-Такил, вблизи деревни Каз-аула, где новейшие исследователи[7] и помещают Киты, следуя Бруну, опровергнувшему[8] натянутую попытку Дюбюкса локализовать Киты у горы Опук, в 12 стадиях от Киммерика, с предположением ошибки в цифровом показании Безыменного.

Глухое упоминание Шкорпила о происхождении изучаемой над-

[1] N. h. IV, 86 (Sc. et Cauc., II, 173): Ultra fuere oppida Cytae, Zephyrium, Acrae, Nymphaeum, Dia.

[2] Geogr., III, 6, 6 (Sc. et Cauc., I, 234).

[3] § 76 (50), см. Sc. et Cauc., I, 282-3.

[4] Название *Κυδεάκαι* мне представляется весьма сомнительным. Не стояло ли в первоначальном тексте *Κύ⌈ται⌉α καὶ ⌈Κύταιον⌉*?

[5] Еще упоминания о Китэе, без точной локализации, имеются у Стефана Византийского п. сл. *Κύτα* (Sc. et Cauc., I, 262: «Киты—город колхидский, родина Мидии; есть и другой [город того же имени в] Скифии». Ср. об этой статье Стефана нашу критическую заметку в *Ποντικά*, 130), схол. Аполл. Род, 2, 399 Sc. et Cauc, I, 426: «Есть и в Европе, в Скифии, другой соименный [колхидскому] город *Κύταια*»), Etym. M.

[6] Литературу о топографии привоспорских поселений см. в IosPE, II, стр. X, пр. 1 = наши *Ποντικά*, 61, пр. 3. Об Акре ср. Tomaschek в Pauly-Wissowa, Realenc., I, 1187, s. v. Akra, 3.

[7] См. Карту южной России Л. Ф. Воеводского и нашу карту Воспора Киммерийского при 2 томе IosPE; ср. Minns, Scythians and Greeks, 20.

[8] Черноморье, II, 306.

писи «из окрестностей древней Китеи» свидетельствует, что покойный знаток истории и топографии Воспорского царства имел вполне определенное мнение о местоположении этого городка. К сожалению, он не прибавил точного указания на место находки камня (которое определило бы окончательно это местоположение), вероятно, предполагая дать его в своей статье. Это тем более прискорбно, что после его кончины сведения о месте и обстоятельствах находки могут совершенно исчезнуть. Впрочем, присущая покойному аккуратность позволяет надеяться, что эти сведения найдутся в бумагах Керченского музея, когда явится для нас, петроградцев, возможность наводить в них нужные справки.

Существительное *πατρίς*, определяемое родительным *Κοιτειτῶν*, наводит на следующие размышления. Едва ли можно думать, что оно поставлено в обычном нарицательном значении «отечество», так как в таком случае не была бы ясна причина употребления такого описательного выражения вместо простого *οἱ Κοιτεῖται*. Скорее, кажется, следует принять это слово в значении политической или административной единицы. Известно, что по обе стороны Воспорской столицы Пантикапея к северу и югу от него, начиная от нынешнего Чокракского озера и кончая Феодосией, существовал целый ряд мелких населенных мест: Праклий, Парфений, Мирмикий, Дия, Нимфей, Тиритака, Ермисий, Зефирий, Акра, Киты, Киммерик и Казека. Политическое положение их в государственном строе Воспорского царства в разные эпохи нам почти неизвестно[1], но мне кажется вполне возможным предположение, что в виду их незначительности они не имели прав городских общин[2], а считались как бы поселками или пригородами Пантикапея и, как таковые, обозначались термином *πατρίδες*, указывавшим именно на происхождение их жителей в отличие от коренных Пантикапейцев. Правда, нам пока неизвестно употребление слова *πατρίς* в таком политическом или административном смысле, но прекрасную аналогию представляет существительное того же корня и значения,

[1] Известно, что Нимфей в V в. до Р. Х. некоторое время входил в состав Афинского морского союза и платил Афинянам дань, а также чеканил собственную монету. Чеканка монеты Мирмикием подлежит сомнению. См. А. В. Орешников, Экскурсы в обл. др. нумизм. Черном. побережья (М. 1914), стр. 50.

[2] Более значительные и отдаленные города, как Феодосия, Горгиппия и Танаид, в римские времена управлялись особыми губернаторами (*ὁ ἐπὶ Θεοδοσίας* и т. д.), назначавшимися из Пантикапея.

именно *πάτρα*, употребление которого в политическом смысле констатировано в разных местах эллинского мира (первоначально с родовым значением или оттенком), как напр. на ос. Фасосе, Родосе, в гг. Олимс и Лабрандах[1].

Божество, которому патрида Кититов воздвигла храм с прилежащим домом (по всей вероятности для жительства жреческого персонала или для хранения вкладов священной казны и т. п.) и оградою, названо в надписи *ϑεὸς βροντῶν ἐπήκοος*. Первый эпитет усваивается в римские времена Зевсу во многих малоазиатских надписях[2], причем иногда соединяется и со вторым эпитетом, как напр. в одной фригийской надписи, изданной Körte в AM, XXV, (1900), 417: *Διὶ βροὺτῶντι ἐπηκόῳ*. Есть, впрочем, и пример, где имя Зевса заменено, как в изучаемой нами надписи, именем *ϑεός*, именно в римской надписи CIG, 5933=IG,XIV, 983=Cagnat, IRR, I, 30, n° 60: *Θεῷ ἐπηκόῳ ⌈βρ⌉οντῶντι κτλ.* Эпитет *ἐπήκοος*, значение которого вполне ясно из слов Платона (Phileb. 25B): *ἄν πέρ γε ἐμαῖς εὐχαῖς ἐπήκοος γίγνηταί τις ϑεῶν* («внемлющий молитвам», т. е. исполняющий их, благосклонный, милостивый), придается, также преимущественно в римские времена, весьма различным божествам[3], в том числе и Зевсу, особенно часто в соединении с эпитетом *ὕψιστος*, т. е. высочайший, всевышний[4]. Так, напр., в целом ряде посвятительных надписей из Пальмиры[5] читаем: *Διὶ ὑψίστῳ καὶ ἐπηκόῳ*. Из разных городов Воспорского царства (Пантикапея, Горгиппии и особенно Танаида), как известно, до нас дошло значительное количество надписей религиозных обществ *(σύνοδοι* или *ϑίασοι)*, составлявшихся в римские времена для служения божеству, которое называлось не Зевсом, а просто «богом», с присоединением двух указанных эпитетов: *Θεῷ ὑψίστῳ ἐπηκόῳ* или одного из

[1] См. G. Gilbert, Handbuch d. griech. Staatsalterthümer, II, Lzg. 1885, 302, прим. 2. Специально о Родосе—С. Селиванов, Очерки древней топографии о. Родоса, Казань, 1892, 20-27.

[2] См. Cumont в Pauly-Wissowa, Realenc., III, 891, s. v. Bronton, с исчерпывающим для своего времени указателем памятников, в которых встречается этот эпитет.

[3] См. перечень свидетельств в специальной статье Otto Weinreich ΘΕΟΙ ΕΠΗΚΟΟΙ в AM, XXXVII (1912), 1-68.

[4] О культе этого «высочайшего» бога см. Cu
', 444-450, s. v. Ὕψιστος.

[5] См. Weinreich, 23-24, n°n° 126-133.

них[1], но что этот «бог» мыслился именно как Зевс, это видно из того, что некоторые танаидские камни украшены вверху рельефными изображениями посвященной Зевсу птицы—орла[2]. Таким образом мы приходим к выводу, что *θεὸς βροντῶν ἐπήκοος* и *θεὸς ὕψιστος ἐπήκοος* было одно и то же божество, под которым почитатели его разумели Зевса. Но это не был старый, чисто греческий Зевс. Сущность представления о божестве, которому служили танаидские религиозные общества, повидимому, совершенно правильно выяснена известным гебраистом Schürer'ом[3], мнение которого нам приходилось излагать уже дважды[4]. Коротко говоря, по его мнению, танаидские общества соединяли представление о греческом Зевсе с иудейским монотеизмом и их религия была «нейтрализацию» (Neutralisirung) языческой и иудейской.

Заведывал работами по постройке храма (дословно: имел попечение о деле) «бывший начальник конюшни» Юлий Симмах, сын Стратоника. Мы понимаем последнее имя в смысле отчества. Правда, при постановке личного имени в родительном падеже следовало бы пред именем отца ожидать постановки члена *τοῦ*, но примеры его опущения в аналогичных случаях уже встречались в боспорских надписях[5], принимать же *Στρατονείκου* за второе греческое личное имя препятствует тот факт, что у греков не было в обычае называться двойными именами, за исключением, конечно, тех случаев, когда (в римские времена) греческому имени предшествовали латинские praenomen и nomen, или одно nomen, как здесь *Ἰούλιος*. Мы знаем уже не мало случаев, когда это nomen *Ἰούλιος* употреблялось Боспоранцами в качестве praenomen пред греческим или даже «варварским» именем[6]. По всей вероятности, это прибавление обозначало, как обыкновенно, что данное лицо имело права рим-

[1] См. об этих обществах И. В. Помяловского, О танаитских коллегиях в Т VI АС, II (1888); Latyschev, IosPE, II, 246-247.

[2] IosPE, II, n°n° 438, 445, 449, 450.

[3] SBA, 1897, 200-225. Ср. Cumont, у. с., *Ὕψιστος*, 448 сл.

[4] IosPE, IV, 238, к n° 430, и ИАК, в. 10, 29, к n° 21.

[5] Напр. *Ἰουλ(ίου) Χοφάρνου Ἀφροδεισίου* IosPE, II, n° 29А и ряд примеров там же n° 402, где член *τοῦ* не поставлен пред именами дедов после род. падежа имен отцов (напр. *Νεοκλῆς Φαρνακί νος Χάρδει* и др.).

[6] См. IosPE, II и IV, indices s. v. *Ἰούλιος*. Есть подобные примеры и в надписях, найденных после издания этих томов IosPE и изданных в разных выпусках ИАК, напр. *Ἰούλιος Σαμβίων* ИАК, в. 10, 32, n° 24 и др.

ского гражданства, хотя и кажется странным, что столь многие лица были приписаны к одному и тому же роду Юлиев.

Нет никакого сомнения, что конюшня, начальником которой был Юлий Симмах, была царская, т. е. что он, в переводе на современный язык, был «шталмейстером». Обозначение высоких государственных должностей посредством предлога ἐπί с родительным надежем было обычно в Воспорском царстве: так назывались, напр., правители или наместники отдельных частей царства *(ὁ ἐπὶ τῆς βασιλείας, ὁ ἐπὶ τῆς νήσου, ὁ ἐπὶ τῶν Ἀσπουργιανῶν)*, губернаторы отдельных городов *(ὁ ἐπὶ Θεοδοσίας, ὁ ἐπὶ Γοργιππίας)*, министр двора *(ὁ ἐπὶ τῆς αὐλῆς)*, государственный контролер *(ὁ ἐπὶ τῶν λόγων)*, личный секретарь государя *(ὁ ἐπὶ τῆς πινακίδος)* и др.[1]. Теперь наши сведения о придворном штате Воспорских царей пополнились названием еще одной должности.

Можно предположить, что Юлий Симмах был уроженцем Кита и, оставив почему либо придворную должность в Пантикапэе, вернулся в родную «патриду» и занялся там богоугодными делами. Кроме «попечения» о постройке храма он сделал вклад в 12 золотых, проценты с которых доверил жрецу Юлию Психарпону употреблять «на божество», т. е. на разные потребности культа. Слово *χρυσοῦς* представляет собою точный перевод латинского aureus; поэтому мне кажется, что под *χρυσοῖ* следует разуметь известные римские aurei, которые, без сомнения, свободно ходили в Воспорском царстве, стоявшем в вассальных отношениях к Риму.

В заключение отметим две особенности языка надписи: 1) употребление предлога *σύν* с родит. надежем вместо дательного уже неоднократно засвидетельствовано надписями[2] и было, повидимому, обычно в языке Воспоранцев в римские времена; 2) в конце стр. 7 вместо причастия *πιστεύσας* должен был бы стоять indic. aor. *ἐπίστευσεν*, как сказуемое относительного предложения. Эпиграфические документы воспорские и особливо танаидские представляют много доказательств того, что язык Воспоранцев в римские времена далеко не отличался уже чистотою и правильностью. Между прочим, надпись Аврелия Валерия Сога о постройке молельни *(προσευχή)* «богу высочайшему, внемлющему» в Пантикапее в 306 г. по

[1] См. IosPE, II, стр. LIV—LVI: De magistratibus regni Bosporani.
[2] IosPE, II, n° 297, 301, 383, 401.

Р. Х. [1] представляет совершенно аналогичный надписи Кититов пример выражения сказуемого причастием аориста даже в главном предложении (*οἰκοδομήσας* вместо *ᾠκοδόμησε*).

2. Из архива Керченского музея.

Несколько лет тому назад Шкорпил при пересмотре старых дел Керченского музея нашел, между прочим, лист обыкновенной писчей бумаги, на котором одною рукою и, повидимому, одновременно были написаны копии семи греческих надписей, и прислал этот лист в мое распоряжение. Из числа записанных на нем надписей четыре оказались уже изданными мною по другим копиям в IosPE. n° 107, 183, 235*a* и 388 [2], а остальные три не были своевременно изданы и не встретились мне при собирании материалов для первого издания второго тома IosPE. Так как время находки изданных надписей достоверно известно (первые три найдены в августе 1853 г., а четвертая в апреле 1852 г.), то следует думать, что и остальные найдены около того же времени и что копии их записаны на месте вскоре после находки, повидимому, рукою заведывавшего тогда Керченским музеем К. Р. Бегичева. Копии сняты старательно, с соблюдением характера письма на камнях, но, к сожалению, без описания вида и величины камней и указания времени, места и обстоятельства их находки [3]. Только при первой надписи сделано коротенькое указание на внешний вид камня (см. ниже).

Получив от Шкорпила этот лист, я первоначально предполагал включить неизданные надписи в приготовляемое второе издание IosPE, II, но так как при переживаемых обстоятельствах совершенно неизвестно, когда явится возможность приступить к его печатанию, то ныне я счел нелишним дать здесь предварительное сообщение о них.

I. «Надпись эта не целая, настоящая часть сохранилась на обломке камня простого и мягкого». Представляем точный список с присланной нам копии.

[1] ИАК, в. 10, 26, n° 21.

[2] Копии надписей 107 и 183 оказались более точными, чем изданные мною и вполне подтверждающими данные мною восстановления: в n° 107 читается *Ῥόδων Τιμοκρά*[*τους καὶ γυνὴ*] *Ῥοξάνη, χαίρετε*: в n° 183: *Νίκανδρο*[*ς Πολυχ*]*ρόνο*[*υ*]. В n° 388 имя в 1 строке читается ΟΣΤΡΑΝΩΝ

[3] Что сталось с этими камнями, также неизвестно.

ΣΜΙΚΡΟΥΣΗΜΑΟΣΠΙΣΤΙΝΗΗΝ
ΜΕΓΑΣΩΙΤΟΔΙΚΑΙΟΝ
ΣΤΗΡΙΚΤΟΕΓΓΝΩΜΗΙ
ΡΙΞΟΟΕΝΕΚΦΥΣΕΩΣ
ΤΟΜΜΟΥΣΑΙΠΑΙΔΕΥΣΑΝ
ΛΕΕΝ ЭΛΟΙΣΕΔΙΔΑΞΕΝ
ΣΙΝΔ Ω Κ

При первом же чтении становится очевидным, что надпись — метрическая. Целиком сохранились 3 стиха, из которых каждый занимает по 2 строки. Первый и третий стихи—гексаметр, второй—пентаметр. От четвертого стиха, т. е. 2 пентаметра, сохранились только 6 букв в последней строке. В копии имеется только одна несомненная ошибка, именно ΗΗΝ вместо ΕΗΝ в конце 1 строки, обязанная своим происхождением, вероятно, тому обстоятельству, что буква Ε неясно читалась на камне. Кроме того, на 5 месте 4 строки поставлена буква Ο вместо Θ, также, вероятно, по неясности этой буквы. Общий характер письма выдержан хорошо (особенно показательны в этом отношении формы Μ и Σ), кроме формы Π, вместо которой на камне, несомненно, стояла форма Γ. Говорим «несомненно», так как надпись легко может быть отнесена к IV в. до Р. Х и во всяком случае не позднее III века. Это доказывается, кроме общего характера письма, следующими двумя фактами: 1) буквы, подлежащие элизии при чтении стихов, не опущены, а все сохранены на своих местах: ΣΗΜΑΟΣ = σῆμ' ὅς, ΣΤΗΡΙΚΤΟΕΓ = στήρικτ' ἐγ, ΛΕΕΝ = δ' ἐν; 2) буква Ν в двух местах совершенно правильно ассимилируется со следующими: ΕΓΓΝΩΜΗΙ = ἐν γνώμηι, ΤΟΜΜΟΥΣΑΙ = τὸν Μοῦσαι. Мы читаем стихи так:

Σμίκρου σῆμ', ὃς πίστιν (ἔ)ην μέγας, ὧι τὸ δίκαιον
στήρικτ' ἐγ γνώμηι ῥιζό(θ)εν ἐκ φύσεως.
Τὸμ Μοῦσαι παίδευσαν, ⌜ὁ δ'⌝ ἐν ⌜τριόδ⌝οις ἐδίδαξεν
⌜καὶ τοῖς ἀστοῖ⌝σιν δῶκ⌜ε...

Предлагаемое восстановление начала 2-го пентаметра — лишь гадательное: мы хотели только указать место, занимаемое в стихе сохранившимися 6 буквами.

Употребление прилагательного σμικρός в качестве личного имени (с переменою ударения на properispomenon) уже известно[1], но в воспорских надписях это имя встречается впервые. В нашей надписи интересна антитеза имени с прилаг. μέγας в следующем предложении: «Хотя почивший был мал по имени, но был велик верою». Это выражение «πίστιν (ἔ)ην μέγας» можно понимать двояко: или 1) что почивший был человеком глубоко верующим, или 2) что он пользовался глубоким доверием со стороны сограждан. Нам кажется более вероятным понимание этого выражения во втором смысле, так как оно подтверждается следующим предложением о врожденной справедливости почившего. Следующее предложение «τὸν Μοῦσαι παίδευσαν» также может быть понято двояко: «питомцем муз» мог быть назван или поэт, или в более широком смысле вообще человек хорошо образованный. И здесь мы склоняемся ко второму пониманию на основании следующего предложения, так как поэты не учат на перекрестках (мы считаем восстановление ἐν ⌜τριόδ⌝οις вполне подходящим). Эти же «перекрестки» мешают думать, что Смикр был одним из обыкновенных учителей, которые работали у себя дома или в школе: скорее это был человек философски образованный, излагавший свое учение «на перекрестках», конечно, не в узком, буквальном смысле этого слова, а вообще в публичных местах, подобно Сократу. Итак, мы видим в Смикре местного философа, одного из предшественников стоика Сфэра Воспорского, о котором нам сообщает кое-что Диоген Лаертский[2].

Перевод. «[Это—] памятник Смикра, который был велик верою, у которого справедливость была внедрена в уме природою от рождения (досл.: с корня). Его воспитали Музы, а он учил на распутиях и дал ⌜согражданам⌝»...

II. Без описания камня. Сохранившиеся буквы свидетельствуют, что камень слева был обломан или стерт, при чем в 1 строке пропала одна буква, а в следующих — по четыре. Неясно, почему последняя строка показана длиннее предыдущих; возможно, что она была вырезана более мелкими буквами, или что камень был довольно широк и что предыдущие строки, заключавшие в себе по одному цельному имени, не доходили до правого края камня, а в 5 строке написаны два имени, почему она и вышла длиннее.

[1] См. Pape-Benseler, Wörterb. d. griech. Eigenn., s. v. Σμῖκρος.

[2] Vitae phil., VII,c.

ΟΛΥΓΝΩΤΟΣ	[Π]ολύγνωτο[ς]
ΡΟΜΙΟΥ	[Βοηδ]ρομίου.
ΛΩΝΙΟΣ	[᾿Απολ]λώνιο[ς]
ΓΝΩΤΟΥ	[Πολυ]γνώτου
ΣΠΟΛΥΓΝΩΤΟΥ	.... ς Πολυγνώτου.

Памятник содержит в себе имена отца и двух сыновей. Отец носил хорошо известное имя (между прочим, он был тезкою знаменитого художника V в.), но отчество его восстановлено лишь гадательно, а имя второго сына вовсе не может быть восстановлено, так как кратких (из 5-6 букв) имен с окончанием -ς 1 и 2 склонений было очень много.

Время памятника не может быть определено с точностью. Если характер письма надписи выдержан в копии более или менее строго, то формы букв M (не Ϻ) и C (не Σ) препятствуют считать его древнее III в. до Р. Х.[1] С другой стороны известно, что воспорские надгробные надписи с именами почивших в имен. падеже и без привета χαῖρε (resp. χαίρετε) в большинстве относятся ко временам до-римским. Таким образом рассматриваемая надпись скорее всего может быть отнесена к III или II в. до Р. Х.

III. Небольшая мраморная колонка[2]. Надпись, очевидно, сохранилась целиком.

ΒΑΣΤΑΚΑΣ	Βαστάκας
ΜΟΡΔΟ	Μόρδο(υ).

По сообщению Шкорпила, в других копиях читается ΣΜΟΡΔΟ. Которая из этих форм имени (т. е. ΜΟΡΔΟ или ΣΜΟΡΔΟ) была вырезана на камне, наверное решить нельзя, так как ни та, ни другая не встречены доселе не только в воспорской эпиграфике, но и вообще в греческой ономатологии, если верить Pape-Benseler'у и Fick'у, у которых эти имена не отмечены. Имя Βαστάκας в этой именно форме также еще не встречалось, но вариант его Βάστακος (по 2 склон.) имеется в Пантикапейской надписи IosPE, IV, n° 239

[1] Ср. Kieseritzky-Watzinger, Griech. Grabreliefs aus Südrussland, стр. VIII.

[2] Это сведение о камне сообщено Шкорпилом из другого дела Керченского музея, 1851 года. Он же прибавил, что копия этой надписи встречается в старых рукописных каталогах музея несколько раз.

и в танаидской IosPE, II, n° 443, а другое имя того же корня *Βά-στας*—в пантикапейской IosPE, IV, n° 247. Оба имени в нашей надписи, очевидно, не греческие.

Если род. падеж ΜΟΡΔΟ был написан именно так, т. е. без конечного Υ, то надпись должна относиться к I половине IV в. до Р. Х. Во второй половине этого века такое написание (Ο вместо ΟΥ) встречается уже только в виде исключения[1].

3. Из музея Д. Г. Бурылина в Иваново-Вознесенске.

Просвещенный гражданин г. Иваново-Вознесенска Д. Г. Бурылин устроил в родном городе богатый музей (ныне, вероятно, национализованный), для которого приобрел, между прочим, в Керчи несколько эпиграфических памятников. Бывшая Археологическая Комиссия уже несколько лет тому назад обращалась к нему с просьбою сообщить мне фотографические снимки этих памятников или копии надписей, но получила в ответ фотограмму только одного камня (помещаемого ниже под n° 5) с обещанием прислать впоследствии и другие, но это обещание по обстоятельствам времени осталось неисполненным. Я. И. Смирнов, посетив Иваново-Вознесенск в августе 1917 г. для ознакомления с музеем, между прочими работами в нем сделал описания этих памятников и списал надписи на них; эти описания и копии он по возвращении в Петроград любезно предоставил в мое распоряжение для включения во второе издание IosPE, II. Издаем здесь эти надписи, пользуясь описаниями и копиями покойного коллеги, с чувством искренней благодарности.

I. Большая плита из известняка без всяких украшений, разбитая на две части (*a* и *b*), выс. 0,83+0,92 м., шир. 0,58, толщ. 0,22. С обеих сторон передней поверхности сделаны как бы рамки посредством вертикальных черт, между которыми вырезана надпись очень крупными буквами (выш. 0,05 м.), сохраняющими, начиная с 5 строки, следы красной краски. Часть 1 строки попорчена пробитой в позднейшее время дырой для вставки гвоздя или болта. Место и время находки камня остаются неизвестными.

[1] Особенно упорно держалось это написание в Милете, где является обычным до 335 г., но встречается еще и в 315 г.; см. Ростовцев, ИАК, в. 60 (1916), 71.

	Η.ΞΥΝΟΔ⌜..ΠΕΡΙ	Ἡ σύνοδ⌜ος⌝ περὶ
	ΙΕΡΕΑΠΟΠΛΙΟΝΙ	ἱερέα Πόπλιον
a	ΟΥΛΙΑΝΟΝΚΑΙΠΑ.	Ἰ¦ουλιανὸν καὶ πα-
	ΤΕΡΑΑΝΤΙΣΘΕΝΗΝ	τέρα Ἀντισθένην
	ΗΡΑΚΛΕΙΔΟΥΛΕΙ	Ἡρακλείδου, Λεί-
	ΜΑΝΟΝΣΥΝΑΓ·Α	μανον συναγ(ωγόν),
	ΓΛΟΟΠΟΥΝ·ΦΙΛΑ	Ἀ γ(αθ)όπουν φιλά(γαθον)
	ΚΑΙΛΟΙΠΘΙΣΥΝΟ	καὶ λοιποὶ συνο-
	ΛΕΙΤΑΙΤΘΝΕΑΥ	⌜δ⌝εῖται τὸν ἑαυ-
	ΤΩΝΘ'ΑΣ⌜⌝	τῶν θιασ⌜ώτην
	⸌ι ιΒΙΩΝ/	Σαμ⌝βίων⌜α Βα-
	ι⌝.ΕΩΣΜΝΕΙΑΣ	γ⌝έως μνείας
b	ΧΑΡΙΝ ΕΝΤ.Ω	χάριν ἐν τῷ
	Α·Φ ΕΤΕΙ	αφ' ἔτει
	ΚΑΙ ΜΗΝΙΑΡΤΕΜΙ	καὶ μηνὶ Ἀρτεμι-
	ΣΙΩ ΕΑ........	σίῳ ε'.

Смирнов списал надписи на обоих обломках отдельно, считая обломки происходящими от двух разных памятников. Когда я указал, что они принадлежат одному камню, Смирнов обещал навести письменно справку, совпадают ли изломы обоих фрагментов, но не успел исполнить этого обещания до своей преждевременной кончины в октябре 1918 г. Однако я и без этой справки уверен в своем сопоставлении, так как оно вполне доказывается: 1) одинаковою шириною и толщиною обломков, 2) рамками и 3) самым контекстом: очевидно, при разбитии камня не пропало ни одной цельной строки и только пострадали части строк 10 (на обломке *a*) и 11 (на обл. *b*).

Что касается до самой копии Смирнова, то следует прежде всего отметить, что он дал в ней две разные формы буквы Α (Α и Α), но списывал ли эти формы с строгой точностью в каждом отдельном случае, наверное сказать нельзя. Сам он сделал при копии отметки, что: 1) в стр. 6-7 совершенно ясно читается имя ΑΓΛΟΟΠΟΥΝ, а не ΑΓΛΑΟΠΟΥΝ,[1] 2) в начале стр. 12 попорченная

[1] Мне кажется, однако, более вероятным, что на камне стоит известное имя Ἀγαθόπουν. Ведь даже при хорошей сохранности букв легко можно было про-

буква была или Г, или О, 3) в стр. 14 в обозначении года камень много попорчен, но между буквами А и Ф несомненно стоит только точка, а не буква и 4) что в стр. 16 после буквы Е сохранились остатки более тонких букв, прибавленных в позднейшее время. Следует еще добавить, что в стр. 10 стоит слово *θιασώτην*, а не *θιασείτην*, так как после Σ сохранилась еще верхушка буквы Ω.

Издаваемая надпись пополняет собою довольно длинный уже ряд памятников, воздвигнутых пантикапейскими религиозными обществами в память своих умерших сочленов: в нашем распоряжении для 2 издания II тома IosPE имеется более 20 таких памятников. В четырех из них[1] сохранились полные даты, относящиеся исключительно к 1 четверти III в. по Р. Х., именно годы 210, 214, 220 и 221. Наша надпись, в которой также сохранилась полная дата 501 г. Восп. эры=204 г. по Р. Х., является пятым датированным памятником данного рода и при том древнейшим из найденных по настоящее время. Сохранившиеся от религиозных обществ датированные памятники иного содержания также свидетельствуют, что эпохою наибольшего развития и процветания этих обществ в Пантикапее был именно III в. по Р. Х.

Обращаясь к частностям документа, заметим прежде всего, что все записанные в нем имена, кроме *Ἀγ⌜αϑ⌝όπους*, уже встречались в воспорской эпиграфике[2]. Восстановление *⌜Βαγ⌝έως* в стр. 11-12 взято из IosPE, II, 78, но мы считаем его сомнительным, так как в указанной надписи его род. падеж написан через О (*Βαγέος*). Чтение *⌜Αἰγ⌝έως* также сомнительно, потому что это имя известно, кажется, только из мифологии и на Воспоре не встречалось. После *πατέρα* в стр. 4 следует подразумевать *συνόδου: πατὴρ συνόδου* был, как известно, главным после жреца должностным лицом в религиозных обществах, хотя эта должность, повидимому, существовала не во всех обществах[3]. Из того факта, что *σύνοδος* называет своего сочлена *θιασ⌜ώτης⌝* (стр. 10), явствует, что понятия *σύνοδος* и *θίασος* в этих обществах были совершенно тожественны.

глядеть черточки в А и Θ, да притом и резчик мог по небрежности не поставить черточки и точки.

[1] ИАК, в. 10, 31 сл., №№ 23, 24, 25 и ИАК, в. 37, 1, № 1.

[2] Имя *Λείμαγος* известно и в пантикапейской надписи IosPE, II, № 29А и танаидской там же № 445.

[3] О должностных лицах пантикапейских обществ см. IosPE, II, 58 и ИРАИМК, 25 сл.

Перевод. «Сход, имеющий во главе жреца Поплия Юлиана и отца Антисфена Ираклидова, Лимана свод(ителя), Агафопода добро(любо)а и прочие члены схода [поставили] своего сочлена Самвиона [Ваг]сева памяти ради в 501 году, месяца Артемисия 5 [дня]».

II. Большая плита из известняка, сверху обломанная; сохранившаяся вышина — 1,12 м., шир. 0,53. Над первой строкой надписи проведена горизонтальная черта, над которой сохранившаяся часть плиты свободна от надписи. А так как сохранившаяся надпись не имеет начала, то следует думать, что оно было написано на другом камне, который был прикреплен сверху к дошедшему до нас. Надпись написана (не вырезана) красной краской[1] крупными, но сильно полинявшими буквами, и читается с большим трудом. Где и когда найдена плита, неизвестно.

	⌜῾Η σύνοδος ἡ
	περὶ.........
vac.	.........καὶ⌝
▨CYIIΛΓ▨	συ⌜να⌝γ⌜ω⌝-
ΓΟΝΤΙΠ▨	γὸν Τἶτ⌜ον?⌝
▨ Κ▷C ▨	Κόσ⌜τ-
▨ꟿOCKAIO	ω⌝νος καὶ οἱ
ΙΛΟΙΠΟΙCYN▨	λοιποὶ συν-
ΟΔΕΙΤΑΙΑ	οδεῖται ἀ-
ΝЄCTHCA	νέστησα
▨..IIωNI	⌜ν..⌝ωνι
▨ΛΟΝΚω	λον κω-
▨▨▨▨	

Надпись несомненно принадлежит, подобно предыдущей, религиозному обществу, название которого и, быть может, имена жреца и «отца схода» были написаны на несохранившейся части камня или, как мы предположили выше, на другом камне, который был прикреплен сверху. Имя и отчество *τοῦ συναγωγοῦ* сомнительны.

[1] Мы имеем уже несколько эпиграфических памятников, написанных красной или черной краской и принадлежащих именно пантикапейским религиозным обществам.

Плохо сохранившиеся остатки букв в стр. 8 и 9 не дают ясного смысла. Можно предполагать, что после ἀνέστησαν стояли слова: ⌈τὸ⌉ν ἴ⌈δι⌉ον ⌈συνοδείτην⌉ или ⌈θιασείτην⌉, но возможно также, что здесь стояло непосредственно после глагола имя и отчество лица, память которого была почтена надписью.

III. Известняковая плита, выш. 1,03 м., шир. вверху 0,49, внизу 0,5. м., с двухстрочною надписью, глубоко и хорошо вырезанною довольно крупными буквами (выс. 0,035 м.) по линейкам[1]. Происхождение камня неизвестно.

ΛΥΣΙΠΠΟΣΜΙΤΡΑΒΑΤΟΥ	Λύσιππος Μιτραβατόυ.
ΑΝΑΙΗΜΙΤΡΑΒΑΤΟΥ	Ἀναίη Μιτραβάτου.

Памятник был поставлен над могилою брата и сестры. Тщательно переданный в копии Смирнова характер письма надписи позволяет отнести ее ко второй половине IV в. до Р. Х. или к началу III в. Имена Μιτραβάτης и Ἀναίη (ионическая форма вместо Ἀναία) еще не встречались в воспорской эпиграфике. Первое имя—несомненно персидское. Хотя точно такая форма не показана у Pape-Benseler'а, но вариант ее Μιτροβάτης отмечен, как имя персов, из Геродота (III, 120, 126, 127) и Ксенофонта (Hell. I, 3, 12). Ср. также Μιτραδάτης, Μιτρα-φέρνης и др. Μίτρα у персов, по Геродоту (I, 131), называлась богиня, соответствовавшая греческой Афродите Небесной. Имя Ἀναία также, вероятно, персидское. Некоторые авторы усваивают его Амазонке, по имени которой был назван карийский городок Ἀναία[2], а место жительства Амазонок помещали, как известно, главным образом в области р. Фермодонта на севере Малой Азии, недалеко от Армении, в которой пользовался широким распространением культ персидской богини Анаиты (Ἀναῖτις), распространившийся потом почти по всей Малой Азии[3]. Чисто персидские имена довольно часто встречаются в воспорской эпиграфике.

IV. Плита из известняка выш. 0,92 м.,шир. 0,43 м., внизу по бокам стесанная для вставки в постамент. Украшена рельефом, изо-

[1] Смирнов, к сожалению, не отметил, сохранилась ли плита в целости и имеет ли какие нибудь украшения, например карниз или розетки. Первое умолчание следует понимать, по всей вероятности, в утвердительном смысле, а второе—в отрицательном.

[2] См. Pauly-Wissowa, Realenc., I, 2028 сл., s. v. Anaia, 1 (Hirschfeld) и 3 (Toepffer).

[3] См. Pauly-Wissowa, I, 2030 сл., s. v. Anaitis (ст. Cumont).

бражающим под плоскою дугою свода стоящих мужчину и женщину, а по сторонам их по ребенку. Под рельефом трехстрочная надпись, вырезанная между линейками; высота букв в стр. 1 и 2 — 0,03 м., в стр. 3—0,025. Место и время находки камня неизвестны.

ΜΑΣΑ.ΤΡΑΤΟΝΕΙΚΟΥ	Μάσα ⌜Σ⌝τρατονείκου
ΚΑΙΓΥΝΗΨΥΧΑΡΙΝ	καὶ γυνὴ Ψυχάριν,
ΧΑΙΡΕΤΕ	χαίρετε.

Смирнов отметил, что последняя буква 2 стр., неясно сохранившаяся, может быть принята за Ν или за W. Нет сомнения, что это буква—Ν, так как имя *Ψυχάριν* (вместо *Ψυχάριον*, по обычному в римские времена произношению *-ις* вместо *-ιος* и *-ιν* вместо *-ιον*) уже встречалось на Воспоре[1], а форма *Ψυχαριώ* была бы совершенно необычна. Имя *Μάσας* также уже известно из других воспорских надписей[2]. Памятник относится к римским временам.

V. Вполне сохранившаяся плита из известняка, выш. 0,78 м., шир. 0,37 м., внизу суженная для вставки в постамент до 0,22 м. Вверху в узком, продолговатом, слегка углубленном поле изваяны три розетки, а ниже в таком же поле, почти квадратном, — лодка с двумя гребцами, плывущая влево[3]. Под рельефом трехстрочная надпись, написанная крайне небрежно и сильно стертая, так что читается с величайшим трудом (выс. букв 0,01 — 0,03 м.). По фотографическому снимку, присланному Бурьяниным, мы читаем ее так:

....ΑΙΠΑΙΙΕ	....κ⌝αὶ Πά⌜π⌝ιε,
ΥΙΟΙΤΑΣΤΙΙ	υἱοὶ (Γ)άστ(η),
ΧΑΙΤΕ	χαί(ρε)τε.

Смирнов записал, что надпись вырезана в две строки (совершенно не разглядев первой) и скопировал их так: ИΟΤΑΣΤИ|ΧΑΙΤ. К этому он прибавил, что надпись «внушает сомнения в ее подлинности». Нам кажется, однако, что небрежность вырезки и силь-

[1] При новой проверке эстампажа я убедился, что именно эта форма (а не *Ψυχαρίς*) стоит в надписи IosPE, II, 265.

[2] IosPE, II, nº 173 и 259; IV, nº 322.

[3] Издаваемый памятник является вторым примером изображения моряков на надгробиях, свидетельствующего, очевидно, о профессии почивших. Первый подобный памятник, найденный в 1897 г., издан нами в IosPE, IV, nº 238 и Watzinger'ом, y. c., 97 и табл. XXXVII, nº 350.

ная порча надписи не могут служить достаточными основаниями заподозревать ее подлинность. Против предположения Смирнова свидетельствует еще и то, что надпись очень стерта: вряд ли можно думать, чтобы фальсификатор, вырезав фальшивую надпись, сам же позаботился стереть ее, чтобы придать ей вид древности.

Форма *Γάστη* (род. пад. от *Γάστεις*, вместо *Γάστει*) уже встречалась[1]. Памятник относится к римским временам.

VI. Большая плита из известняка, выш. 1,02 м., шир. 0,52 м., украшенная рельефным изображением всадника (справа) и сидящей в кресле женщины (слева), с стоящим между ними ребенком; лица фигур сбиты. Под рельефом двухстрочная, кое-где попорченная надпись (выс. букв 0,03 м.). Время и место находки камня неизвестны.

ΑΠΟΛΛΩΝΙΕΚΑΛ	*Ἀπολλώνιε Καλ-*
ΛΙΓΕΝΟΥ░░ΡΕ	*[λ]ιγένου, [χαῖ]ρε.*

Личные имена на *-γένης* в воспорских надписях обычно имеют род. падеж по 1 склонению; формы по 3 склонению (*-γένους*) встречаются гораздо реже. См. IosPE, II и IV, indices.

VII. Хранитель коллекции древностей в Мелек-Чесменском кургане в Керчи Ю. Ю. Марти летом 1909 г. посетил имение А. Ю. Олива Камыш-бурун (к югу от Керчи, за Солдатской слободой, на берегу пролива) и обследовал три найденные там надгробия с надписями, которые и издал (minusculis)[2]. Под n° 1 подробно описана большая плита из камня «дикаря», выс. 1,3, шир. 0,56—0,52, толщ. 0,14 м., разбитая на две части, из которых в верхней под фронтоном с акротериями и розетками изображены рельефом сидящая в кресле женщина и перед нею вооруженный всадник на спокойно стоящем коне. Излом идет наискось по низу рельефа, так что на нижней части слева сохранился незначительный остаток его и непосредственно под ним трехстрочная надпись, старательно вырезанная по линейкам. Внизу камень обрезан только слева для вставки в постамент. Правее этого обреза «высечена плоским рельефом небольшая фигурка нагого человека с большим горитом» и над нею орнамент.

[1] ИАК, в. 18, 128, n° 45 = Kieseritzky-Watzinger, y. c., 125 и табл. L, n° 693.
[2] ЗОО, XXXI (1913), прот. 32-34.

Марти прибавил, по сообщению Шкорпила, что изданные им надгробия подарены г. Оливом Археологической Комиссии и будут храниться в Царском кургане. Однако позднее нижняя часть описанного памятника попала в музей Бурылина, где и осмотрена Смирновым [1]. Высота этой части — 0,66 м. Нижний рельеф Смирновым описан так: «На выступе внизу позднее вырезано грубое изображение воина, стоящего en face подле большого колчана (справа) и под большим шлемом (??) сверху». Высота букв надписи 0,02 — 0,033 м. Кроме приведенных описаний мы имеем под руками присланную Шкорпилом фотограмму нижней части камня, по которой и даем здесь надпись.

ΚΡΑΤΙΠΙ▨	*Κράτιπ⌜πε⌝*
ΑΠΟΛΛΩ?Ν	*'Απολλω⌜νίου⌝,*
ΧΑΙΡΕ	*χαῖρε.*

Памятник принадлежит римским временам.

VIII. Плита из известняка, сохранившаяся в целости, но посередине надломанная, внизу суженная для вставки в постамент, выс. 0,95 м., шир. 0,36 м. Верхняя часть, на которой изваян фронтон с двумя акротериями и тремя розетками, оставлена на 0,07 м. шире, выступая с обеих сторон над остальною частью камня [2]. Рельеф, находившийся в небольшом продолговатом четырехугольном углублении, совершенно сбит. Под ним вырезана по линейкам вполне сохранившаяся двухстрочная надпись римских времен. Время и место находки камня неизвестны.

CΑΜΒΙΩΝΥΙЄ	*Σαμβίων υἱὲ*
ΤΑΡΟΥΛΟΥΧΑΙΡЄ	*Ταρούλου, χαῖρε.*

Имя *Ταρούλας* (или *Τάρουλος*) уже известно в воспорской эпиграфике [3].

IX. Большая вполне сохранившаяся плита из известняка, выш. 1,33 м., шир. 0,59, с выступом внизу для вставки в постамент и

[1] Что сталось с верхнею частью, нам неизвестно.

[2] Подобные расширения верхней части, но гораздо меньшие имеются, например, у памятников, изданных у Kieseritzky-Watzinger, у. с., тбл. XXIII, n° 320, тбл. XLVIII, n° 679, тбл. LIII n° 720 и др.

[3] См. IosPE, IV, n° 331. Ср. о нем замечания Ростовцева, ИАК, в. 63 (1917), 107 сл.

с рельефным изображением трех фигур, стоящих между пилястрами под фронтоном: слева женщина, посередине воин, справа мужчина в плаще. Надпись под рельефом очень попорчена: разбираются только начальные буквы двух строк, а ниже их поверхность камня видимо стесана.

ΤΗ //////////	*Τη..*
ΥΙΕ //////////	*υἱέ.....*
	⌜*χαῖρε*⌝.

X. Плита из известняка, сломанная пополам, со сбитым рельефным изображением стоящих женщины и девочки слева от нее (для зрителя) и попорченною трехстрочною надписью (выс. букв 0,03 м., занимающею 0,41 м. в ширину. На фоне рельефа заметны следы синей краски. Происхождение камня неизвестно.

ΜΕΓΙΣΤΗΓΥΝΗ	*Μεγίστη γυνὴ*
ΠΟΛΥΣΘΕΝΟΥ	*Πολυσθένου,*
ΧΑΙΡΕ	*χαῖρε.*

По характеру письма и чисто греческим именам покойницы и мужа ее памятник может быть отнесен ко II или I в. до Р. Х. О форме род. падежа *Πολυσθένου* (вм. *-νους*) ср. сказанное выше к n° 6 о форме *Καλλιγένου*.

Примечание А. В. Никитского к «Китейской надписи». Не изменяя текста В. В. Латышева, отмечу, что по имевшимся у меня незадолго перед корректурой его статьи рукописным заметкам и фотографическому (негативному) снимку К. Э. Гриневича, бывшего после Шкорпила директором Керченского музея: 1) поступивший теперь в музей камень, ныне разбитый на две части (вероятно для более удобной перевозки), найден был в 1918 г. на земле Б. А. Бока рыбаками, на обвале берега, на месте древнего городища, так наз. «Кермечика», между Такильским и Кезаульским маяками; 2) размеры его: дл. 1,39, ш. 0,36, выс. со стороны надписи 0,19 м.; 3) при разбитии камня текст почти не пострадал, но на снимке не все читается ясно; 4) строк в надписи всего пять: 1-я = 1+2 Шкорпила, 2-я = 3+4, 3-я = 5+6, 4-я = 7+8, 5-я = 9; 5) в шрифте преобладают угловатости: ΕΣΘΟW; 6) очень много лигатур, около 25, есть и тройные: WΝΕ, WΝΤ; 7) в 1 стр. пред *θεῶι* вырезан листок для интерпункции, в 5-й в начале и конце — пары листков для заполнения места, а ниже — изображение, кажется, птицы; 8) в 1 стр. колеблюсь между *Κοιταίων* и *Κοιτειτῶν*, — последнее допустимо при вязи τ с ω.

Холм в Новгороде и древне-северный Holmgarđr.

Е. А. Рыдзевской.

Настоящая работа является попыткой дать некоторое освещение одного из многих невыясненных вопросов о местных названиях Киевской и Новгородской Руси в связи с отражением их в скандинавских сагах и в других памятниках той же эпохи. Обстоятельства не дали мне возможности разработать его во всей его полноте и широко поставить в связи с общим вопросом о Новгороде: в настоящей статье он разобран лишь по отношению к «Холму» в Новгороде и в виде предположения указывается на возможную близость между этими двумя названиями. Приношу искреннюю благодарность моему учителю Ф. А. Брауну, подъ руководством которого эта работа была исполнена, и с тем же обращаюсь к памяти А. А. Шахматова, которому я обязана ценными указаниями и добрым участием к моей работе.

Все скандинавские саги древнейшего периода называют Великий Новгород — Holmgarđr; в исторической и археологической литературе это название объясняется, во-первых, как «город на острове», от древне-северного holmr остров, garđr,—собственно, огороженное место, двор, но здесь в смысле «город» [1], во-вторых, как город на Ильмене, Ильменский город — Holm от Ильмень [2], это объяснение, предполагающее переход в народной этимологии, осмысление чуж-

[1] Карамзин, История Государства Российского, I, прим. 94; Шафарик, Славянские древности, II, I, 73 и 150; Куник, Известия Аль-Бекри и др. о Руси, II, 106. Munch, Samlede Afhandlingar, II, 263.

[2] Müllenhof в своей статье в ZDA, XII, 345-346.

дого названия, неудовлетворительно, прежде всего, с фонетической точки зрения; более вероятным является, повидимому, первое [1].

В 1907 г. появилась статья Dr. Mikkola о некоторых скандинавских названиях на Руси [2]; толкование Holmgardr—«островной город» подтверждается по его мнению тем, что Адам Бременский в своей Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum называет Новгород Ostrogard [3]; Mikkola восстановляет это название в его предполагаемом первоначальном виде Ostrovogard [4], как название, употреблявшееся на балтийском побережьи у славян и у датчан. Еще раньше Munch в указанной выше статье приводил аналогичное для ostrovnyi gradŭ название ostrovnyi pragŭ (ὀστροβουνιπράχ у Константина Багрянородного).

Здесь возникает вопрос, прежде всего о том, можно ли предполагать существование такого названия для Новгорода, которое происходило бы от слова «остров». Некоторые русские историки определенно указывали на островной характер местности, окружающей Новгород, на ручьи и протоки между отдельными частями самого города [5]; и, действительно, в современной номенклатуре названий, происходящих от слова «остров» больше всего именно в Новгородской губ.; их не мало и в окладных книгах Вотской пятины и в Новгородских писцовых книгах Деревской и той же Вотской пятины. Тем не менее, древнейшие памятники, даже богатые топографическими данными Новгородские летописи, говоря о Новгороде и ближайших его окрестностях, не сохранили ни одного названия на «остров» и ни одного указания на острова, кроме, кажется, острова св. Никифора, упомянутого в I Новгородской летописи под 1197 г.

Далее, если строить предположения о названии, которое могли бы дать Новгороду балтийские славяне, то, может быть, они скорее непосредственно заимствовали бы русское «Новгород», близкое их собственному языку и номенклатуре их края, где часто встречается,

[1] Оба эти объяснения приведены у V. Thomsen'а в The relations between ancient Russia and Scandinavia, 1877, 80.

[2] ANF, XIII, 279.

[3] Стр. 55 и 162 в изд. Scriptores rerum German. in usum scholarum.

[4] Gard в языке поморских славян соответсвует русской полногласной форме «город» и церк.-слав. «град».

[5] Муравьев, Исторические исследования о древнем Новгороде, 14; Ходаковский, в статье, помещенной в РИС, 1838, III, 60; Никитский, Очерки экономического быта Великого Новгорода, 2; Костомаров, Северно-русские народоправства; Riesenkampf, Der deutsche Hof zu Novgorod, 9.

если не Новгород, то «Старгород» — Stargard (теперешний Ольденбург и др.)[1]; известен, впрочем, и «Новгород» в немецкой переделке Naugarden и Naugard в XIII и XIV в.

Что касается названия Ostrogard, то оно встречается у Адама Бременского два раза: в книге II гл. 19 указано, что от города Юмны 40 дней плавания до Острогарда—ad Ostrogard Ruzziae, cuius metropolis civitas est Chive и т. д.; в книге IV гл. II (Descriptio insularum aquilonis) говорится, что по словам датских моряков из Дании можно в один месяц достичь Острогарда — Ostrogard Ruzziae. В двух списках Адама, а именно, в отрывках списка XI—XII в., находящихся в Лейденской Университетской Библиотеке (Cod. Voss. и в гамбургском списке Descriptio, относящемся к XVI в., к этому месту сделано следующее примечание (schol. 116) Ruzzia vocatur a barbaris Danis Ostrogard, eo quod in Orienta posita quasi hortus irriguus habundet omnibus bonis haec etiam Chungard appelatur, eo quod ibi sedes Hunnorum primo fuit». По мнению Müllenhof'а, это примечание не может принадлежать самому Адаму; автор его отождествляет Ruzzia, Ostrogard и Chungard, т. е. смешивает название страны и городов, между тем, как Адам в 19 гл. II книги их ясно различает: в его представлении Ruzzia — страна, а Ostrogard и Chive — города в ней. Соответственное место в Chronica Slavorum Helmold'а, заимствовавшего эти сведения у Адама, носит компилятивный характер: «Rucia autem vocatur a Danis Ostrogard (в другом списке Astrogard) quod in oriente positus omnibus abundet bonis. Haec etiam Chungard dicitur, eo quod ibi sedes Hunorum fuerit. Huius metropolis civitas est Chue» и т. д.: здесь, повидимому, попытка соединить сведения из II и IV книг Адама со схолией 116.

Müllenhof считает Ostrogard названием не датским, а немецким, точнее, саксонским, которое возникло независимо от Holmgarðr и на древне-северном языке имело бы форму Austrgarðr, восточный город, город на востоке. Если бы это было название, происходящее от слова «остров», то оно, вероятно, имело бы в немецкой форме w в начале, как многие такие местные названия поморских славян — Wustrowe, Wostro (Codex Pomer., памятники XII и XIII в.). Кроме того, мы имели бы некоторое основание ожидать у Адама и у Helmold'а объяснения, толкования к нему, вроде civitas insulae или

[1] Упоминается у Helmold'а в его Chronica Slavorum (изд. Script. rer. Germ. in us. sch.) и в Codex Pomeranicus.

civitas insularis; такие переводы и объяснения славянских, германских и скандинавских имен и названий встречаются, как у этих двух писателей[1], так и у других, напр., у Саксона Грамматика[2].

Таким образом, можно думать, что предположение Müllenhoff'а не безосновательно и что схолиаст видимо не так далек от истины, когда производит первую часть названия Ostrogard от слова восток, если и толкует несколько фантастично вторую его часть в связи с немецким Garten — сад, hortus. Название Austrgardr, правда, ни в одном древне-северном памятнике не встречается, но именно в этой литературе очень распространены такие названия, как Austrvegr, Austrlönd (мн. ч.), реже — Austrriki, а также такие слова, как austrfari, austrferd, austrvegsmadr; очень часто попадается выражение i Görđum austr; um Garđariki ok viđa um austrhálfa heims; i Görđum austr ok austr hölfunni[3]. Таким образом Восток, как географический термин в иных случаях совпадает с понятием о Руси (Garđar, Garđariki), иногда же обозначает в широком смысле слова прибалтийские области, расположенные к востоку и к юго-востоку от скандинавских стран. Так, у Саксона Грамматика Oriens и Orientalii — общее обозначение всех этих местностей и их жителей, т. е. в некоторых случаях Руси, вообще, а в других—Прибалтийского края.

В XIV в. встречается в применении к Финляндии название Osterland и, во множ. ч., как древнее Austrlönd-Osterlandiae: первое в одном любекском документе ок. 1385 г., второе — в грамоте Магнуса, короля шведского, 1355 г. Если предположить существование у скандинавов, в частности, у датчан, названия Austrgardr, то вторая часть его объясняется, может быть, как передача на скандинавский лад славянского слова «город», очень распространенного и, вероятно, хорошо известного скандинавам.

Austrgardr, действительно, встречается у них, — правда, гораздо позднее, в памятниках XIII - XIV веков, и в обозначении усадьбы, двора, а не города: «Ostraegarth.... curia sua (епископа) australe» или orientale[4]. Смысл его здесь, таким образом, тот же, как у многого-

[1] «Thyle nunc Island appelatur a glacie quae oceanum astringit» Ad. Br., IV, "; «Aldenburg quao slavice lingua Starigard, hoc est antiqua civitas dicitur», Helm., 23.

[2] Danevirki-Danorum opus, Danorum structura, кн. XIII, 415 и кн. XIV, 483, в изд. A. Holder.

[3] Fornmannasögur, I, 96; . , 27

[4] ANO, 1872, 266.

численных норвежских, древних и позднейших Ost- и Vestgaard'ов указанных у O. Rygh в Norske Gaardnavne.

Еще одно соображение, может быть, поддерживает предположение о том, что под Ostrogard, действительно, кроется название скандинавское, по словам Адама, датское Austrgarðr, аналогичное Austrvegr и т. д. тот же схолиаст, который объясняет его, приводит и название Киева—Chungard, близкое к известному именно в древнесеверной литературе Kaenugarðr; у Helmold'a Chunigard; Адам же употребляет Chive, название более распространенное в разных вариантах у западно-европейских писателей XI-XII в.

О возможности названия Austrgarðr по аналогии с другими, начинающимися на Austr- говорит Munch [1], но считает его, по существу, неправильным, так как нельзя применить названия города к целой области, как это делает схолиаст Адама. Но тут надо вспомнить, что и по нашей летописи, по Начальному Своду, читается «прозвася Руская земля Новгород» [2], а в немецких и шведских памятниках на латинском языке с XII в. вся территория Великого Новгорода обозначается названием Nogardia — переделка названия главного города.

Скандинавские местные названия, состоящие из двух частей, иногда подвергались сокращению и сводились тогда в большинстве случаев ко второй части: так Borgundarholm (теперь Борнгольм) называется Holmr в саге об Олафе сыне Трюггви [3], Hulmus у Адама Бременского [4]. Sarpsborg — Borg в саге об Олафе Святом, Stockholm — Holm в ганзейских документах и в Русско-ливонских актах XIV в; наконец Константинополь, Miklagarðr иногда называется Garðr, отсюда Garðskonungr — византийский император в отличие от Garðakonungr—русский князь, где род. мн. указывает на имен. мн. Garðar — Русь.

От Holmgarðr можно было бы ожидать сокращения Garðr или Holmr, особенно в поэзии скальдов, у которых и для общего названия Руси чаще встречается более общеупотребительная форма Garðar вместо книжной, литературной Garðariki, но оба русские названия на garðr, Kaenugarðr и Holmgarðr, всюду приведены полностью.

[1] Saml. Afh., II, 263-264.

[2] Повесть временных лет, изд. Шахматова, 1916.

[3] Heimskringla, I, 295.

[4] Descriptio, гл. VIII.

Следует заметить, что Holmgarðr нельзя считать чисто-скандинавским названием; как на это указывает Ф. А. Браун [1], вторая часть его—русское слово «город» в скандинавской передаче; возвращаясь к предположению, что Holmgarðr — островной город, от holmr — остров, придется допустить, что это название смешанное по своему составу и мало правдоподобное. Спрашивается, нельзя ли и для первой его части искать русского происхождения.

В I Новгородской летописи под 1134 г. говорится о пожаре на Торговой стороне: «погорѣ торговыи полъ отъ ручья Ильтиницькаго до конца Хълма». Холм — юго-восточная часть Славянского конца или Славна на Торговой стороне. Под 1143 г. — снова известие о пожаре там же: «погорѣ Хълмъ вьсь и церкы святого Ильє». Она была восстановлена в 1146 г. и тогда же выстроена «на Хълмѣ» церковь ап. Петра и Павла. Каменная церковь св. Ильи находилась по II Новгородской летописи «на Хълмѣ во Славнѣ», «на Хълмѣ коньць Славна» (1198 и 1202 г.). Холм — предел Славенского конца; «погорѣ вьсь коньць Славьнскій оли и до конца Хълма мимо святаго Илью» (I Новг., 1231 г.). В последний раз о Холме упомянуто под 1367 г. в известии об основании каменной церкви ап. Петра и Павла «в Славнѣ, на Торговой сторонѣ, на Холму;» кажется, это название постепенно вышло из употребления: по крайней мере, под 1388 и 1416 г. уже говорится про «конець Славна» без упоминания о Холме.

Можно ли предполагать, что Холм и есть то русское название, от которого происходит скандинавское Holmgarðr?

Историки и археологи, занимавшиеся Новгородом, давно уже указывали, что местом древнейшего поселения являются Городище и Торговая сторона [2]; новейшие исследования, как известно, подтверждают мнение о более позднем заселении Софийской стороны сравнительно с Торговой: культурный слой последней оказался толще; там, на правом берегу Волхова, по всей вероятности, было первое поселение славян-кривичей и торговый пункт скандинавов [3].

Таким образом, название «Холм» относится к древнейшей части

Новгорода, издавна знакомой скандинавам, хотя по летописи обозначает лишь ее юго-восточный участок. Если допустить, что «Новый город», расположенный на Софийской стороне против Славна, возник не ранее IX или, вернее, X в. (археологические исследования обнаружили, что культурный слой в Детинце не старше этого времени), то можно думать, что название «Холм» древнее названия «Новгород», хотя значение первого по летописи более узкое, оно относится лишь к юго-восточному углу одного из концов, Славенского, а второе — ко всему городу, с обеими сторонами. Впрочем, есть одно известие I-й Новгородской летописи под 1157 г., интересное тем, что в нем можно найти различие между Новгородом в собственном смысле слова и торговой стороной: «в Новѣгородѣ въсташа на князя Мьстислава Юрьевича .... торговыи же полъ сташа в оружии по немь».

Было бы вполне произвольно восстановить название «Холм» или «Холмгород», как первоначальное для всего поселения на правом берегу Волхова, так как при этом, прежде всего, неизбежно возникает вопрос и о Славне, о Славенском конце, его происхождении, его названии и древности; указание на «Холм», как на обозначение хотя и небольшой части поселения на Торговой стороне, но поселения древнейшего и, несомненно, хорошо знакомого скандинавам—является лишь попыткой объяснения скандинавского Holmgarðr; при этом надо заметить, что слово «Холм» было близко по звуку к скандинавскому holmr, а также до некоторой степени и по значению.

Что касается Holmgarðr, то памятники скандинавские и немецкие в Diplomatarium'ах норвежском, шведском и исландском, в Hansisches Urkundenbuch и Codex Lubecensis не упоминают его ни разу; в XII—XIII в. его уже заменило в них общеизвестное русское «Новгород», в латинизованной форме Novogardia, шведское Nogarden, немецкое Naugard во многих вариантах. Скандинавские саги, наоборот, долго сохраняют древнее варяжское название Holmgarðr, которое, может быть, в живой речи еще не пропало в то время, как документы официального характера уже заменили его другим, так, написанная во второй половине XIII в. Hakonar Saga еще называет Александра Невского Konungr af Holmgarði[1]. Латинская His-

[1] Icelandic Sagas, изд. Vigfusson'ом, II, 261; то же в Flateyjarbók, III, 30-31, во мн. ч. Holmgarðar.

toria Norvegiae, составленная в конце XII в. неизвестным автором, употребляет латинизованное Holmgardia, вероятно, на основании этой древнейшей устной традиции; благодаря ей же, Holmgarder (позднняя норвежская форма) появляется и в Acta Sancti Olavi, в основе своей относящихся, приблизительно, к тому же времени, как Historia Norvegiae.

Holmgarðr в числе русских городов знают и первые древне-северные географические сочинения Heimlysing ok helgifroeði, входящее в состав большого сборника XIV в. Hauksbok[1] и Leiðarvisi ok borgarskiptan[2]; перечень городов в Heimlysing и соответственное место в Leiðarvisi восходят к общему источнику — рукописи AM 764.

Помимо старой народной традиции, во многих сагах, составленных сравнительно поздно или известных нам в позднейших списках, название Holmgarðr сохраняется, может быть, еще потому, что они передают его в том виде, в каком оно было в более ранних источниках, которыми они пользовались, между тем как официальные памятники, касающиеся торговых и юридических отношений своей эпохи, употребляют новое, современное им название «Новгород».

[1] Hauksbók в изд. F. Jónsson, 155.

[2] Изд. Werlauff в Symbolae ad geogr. medii aevi, 1821, 10.

ПАМЯТИ
А. Л. БЕРТЬЕ-ДЕЛАГАРДА.

Этюды по нумизматике Черноморского побережья.

ного сотрудника Акаде.

6. О монетных магистратах Херсонеса [1].

По надписям и монетам возможно было получить некоторое понятие о тех магистратах Ольвии, которые там наблюдали за чеканкою монет; в Херсонесе не найдено ни одного эпиграфического памятника, который бы указывал, какие органы городского управления заведывали монетным делом. В Ольвии значительную помощь определению магистратур оказали сокращения звания архонта перед собственными именами на целом ряде монет; в Херсонесе же ни у одного имени нет указания в виде сокращения, как на ольвийских монетах, какую должность занимало данное лицо.

Вопрос о должностных лицах, заведывавших монетным делом в Херсонесе, не поднимался в литературе до появления статьи Н. П. Махова [2]. Выводы Махова основаны, главным образом, на данных, собранных В. Н. Юргевичем, которому удалось подметить одну особенность, встречающуюся на клеймах амфорных ручек (которые автор считает изделиями херсонесских гончаров) и на херсонесских монетах: одинаковость многих имен на тех и других. Юргевич [3], между прочим, писал: «Хотя ни у древних авторов, ни в дошедших до нас эпиграфических памятниках, как херсонесских, так равно и других, не упоминаются херсонесские астиномы, существование однакож их в Херсонесе в высшей степени вероятно, и, таким образом, к нашим сведениям о государственном устрой-

[1] Этюды 1—6 см. ИРАИМК, I.

[2] Амфорные ручки Херсонеса Таврического, ИТавАК, в. 48, 150–183.

[3] Амфорные ручки, собранные в окрестностях Херсонеса, ЗОО, XV, 59.

стве этого города[1] прибавляется новое, которое, надеемся, подтвердится современем новыми находками.

Время учреждения этой должности совпадает, повидимому, с началом города, судя по ручкам пп° 1, 25 и др., которые, вероятно, принадлежат к IV—III ст. до Р. Х., что подтверждается именами и монограммами, находящимися на херсонесских монетах древнейшего периода». Эта особенность, бросающаяся в глаза, заставила Махова определенно сделать такое заключение: «за правильной мерой глиняной посуды и чеканкою монет наблюдали одни и те же лица, т. е. астиномы, игравшие роль нынешних полицеймейстеров»[2].

Подтверждения о таких функциях херсонесских астиномов пока не найдено, да это и противоречило бы характеру должности астиномов, как мы его себе представляем по другим государствам древнего мира[3]. Должность астиномов в греческих городах была учреждением полицейского характера; астиномы должны были иметь наблюдение за внешним порядком зданий, как государственных, так и частных лиц, следить за чистотою улиц; на их обязанности лежало также наблюдение за благопристойностью в городе и т. п. Такие полицейские обязанности вполне вяжутся с контролированием емкости амфор, которое исполняли херсонесские астиномы. Но как согласовать функции этой второстепенной магистратуры с функциями, которые исполняли в Ольвии лишь высшие магистраты, архонты, ручавшиеся своими именами за доброкачественность монеты?

Эти соображения заставляют меня оставить вопрос об ответственности херсонесских астиномов за правильность чеканки монеты открытым.

Чтобы оправдать совпадение значительного числа одних и тех же имен на монетах и на клеймах амфорных ручек (такое совпадение едва ли можно считать случайностью), я позволю себе высказать такое предположение: не была ли должность херсонесского астинома переходною ступенью к более высшим должностям, между которыми были и заведующие монетным делом; таким обра-

[1] В. В. Латышев, Эпиграфические данные о государственном устройстве Херсонеса Таврического ЖМНП, 1884.

[2] ИТавАК, в. 48, 151, примечание.

[3] См. словари Daremberg-Saglio и Pauly-Wissowa под сл. Astynomoi.

зом имя астинома на клейме амфорной ручки или на черепице, с повышением его в должности, появлялось на монете. Конечно, такое объяснение, как я сказал, может быть только гипотезой и нисколько не обязывает его принять.

После попытки Махова вопрос о монетных магистратах Херсонеса получил новое освещение в диссертации И. И. Толстого[1], о чем я скажу ниже.

Издания Юргевича и Махова очень полезны для проверки имен монетных магистратов Херсонеса, так как многие имена на ручках сохранились полнее и читаются яснее, нежели на монетах. Я мог проверить имена не менее, как на 20 монетах. Чтение их издателями монет в общем верно и совпадает с аналогичными именами на ручках. В двух случаях я бы сделал поправку: Бурачков[2] на медной монете читает имя магистрата ΒΟΙΛΙΩΝ; А. Л. Бертье-Делагард исправляет чтение на ΒΟΜΙΩΝ[3]. На экземпляре Исторического Музея, бывшем Бурачкова, я прочел ΒΟΛΛΙΩΝ. Обе ламбды в надписи поставлены так близко, что их можно принять за Μ, но утолщения в виде шариков на концах каждой ламбды указывают, что тут две Λ, но не Μ. Надпись на ручке (Махов, nn° 24 и 25) астинома *Βολλίωνος τοῦ Νικέα* дает правильное чтение имени магистрата.

Другой случай представляет восстановление Бертье-Делагардом сокращения имени ΔΑΜ на изданной им монете[4]; автор дополняет надпись ΔΑΜ(ΑΡΕ). Не правильнее ли восстановить имя *Δαμ(ατρίου)*, которое встречается на клеймах херсонесских ручек (Махов, n° 82) и довольно обычно в эпиграфических памятниках Херсонеса[5].

Имена магистратов на монетах Херсонеса прекращаются в период Боспорского влияния моей классификации[6], после которого наступает период царствования Девы, когда имя магистрата заменяется монограммами Девы или иными. В течение последнего периода, периода элевферии, имя чиновника не ставилось; исключение представляет только один тип монеты с Девою, разящею оленя,

[1] Остров Белый и Таврика на Евксинском Понте, Пгр. 1918.
[2] Общий каталог, тбл. XV, 54.
[3] Поправки к Общему каталогу монет Бурачкова, 15; ЗОО, XXVI, 252, n
[4] Монетные новости древних городов Тавриды, ЗОО, XXX, 51, n° 9.
[5] IosPE, I_2, Ind. IV, 558.
[6] НС, II, 26.

бодающимся быком и с именем Аполлонида или Аполлониада[1] (Ἀπολλωνίδης или Ἀπολλωνιάδης).

Как это исключение, объясняемое Бертье-Делагардом, как переходный тип, так и вообще вся серия монет периода элевферии, заставили меня поближе познакомиться с самими монетами, равно как и с вопросом о свободе (элевферии) Херсонеса, поднятым в литературе М. И. Ростовцевым.

Опубликование Латышевым надписи в честь Г. Юлия Сатира, стоявшего во главе посольства от херсонесцев в Рим к Юлию Цезарю и Сенату[2], дало повод Ростовцеву изложить несколько соображений, имеющих для вопроса о херсонесской элевферии важное значение[3]. Рассмотрев деятельность Юлия Цезаря на Востоке после победы над Помпеем при Фарсале, автор справедливо допускает возможность получения Херсонесом от Цезаря элевферии, как результат упомянутого посольства. Время пребывания посольства в Риме, по соображению автора, было во второй половине 46 г. до Р. Х.

После поражения Фарнака Цезарем при Зеле у херсонесцев могла появиться надежда, как говорит Ростовцев[4], получить от римлян свободу и независимость от Боспора, которая оправдалась: факт получения херсонесцами элевферии от Цезаря автор подкрепляет свидетельством Плиния Старшего[5] о даровании римлянами свободы Херсонесу. В это же время была дана Цезарем элевферия Амису и Книдянам, отнятая у обоих Антонием после смерти Цезаря. Таким же образом, по предположению Ростовцева[6], вероятно, утратил свободу и Херсонес, так как Страбон говорит о нем, как уже зависящем от Боспора.

Изменения в политическом положении Херсонеса отразились в нумизматике следующим образом: зависимость Херсонеса от Митрадата выразилась в перемене монетной системы и в заимствовании новых типов монет. Надо думать, что сын Митрадата, Фарнак, так или иначе должен был отметить на монетах Херсонеса свой суве-

[1] Бурачков, табл. XVI, 98, с неверною надписью на рисунке.
[2] IosPE, I_2, n° 691.
[3] Цезарь и Херсонес, ИАК, в. 63.
[4] У. с., 16.
[5] Nat. hist., IV, 85.
[6] У. с., 19.

решитет над ним: медные монеты с типом пасущегося оленя[1] могут иллюстрировать время зависимости Херсонеса от Фарнака. Мифрадатовский тип оленя на монетах заставлял меня относить их к эпохе Мифрадата Евпатора[2], но монограммы на них изменили мой взгляд. Нам известны на монетах этого типа две разных монограммы: одна[3] содержит буквы Ф, A, P, N причем буква Ф заметно выделяется. В ней еще Бурачков[4] справедливо читал имя Фарнака, что отрицал Бертье-Делагард[5], видя в ней имя Девы, с чем, в свою очередь, не мог согласиться я[6], не приводя, однако же, своего чтения; теперь, сообразуясь с видимым мною составом букв монограммы, я нахожу, что она содержит начало имени Фарнака. Другая монограмма на монете этого типа содержит имя Девы[7].

Без сомнения, элевферия, полученная Херсонесом от Цезаря, должна была также оставить след в нумизматике. Я просмотрел всю имеющуюся в собрании Исторического Музея серию монет периода элевферии и убедился, что вышеупомянутый тип монет с именем магистрата Аполлонида или Аполлониада не может быть помещен в ряд монет с ΕΛΕΥΘΕΡΑΣ, чеканенных при Антонинах и последующих императорах: стиль, фактура, характер изображений, толщина монеты — все указывает на более раннее время ее чеканки, и эти внешние признаки прекрасно вяжутся с тем временем, когда Херсонес получил от Цезаря элевферию.

Год получения свободы Херсонесом, судя по дате пребывания посольства Сатира в Риме, должен быть 46 или 45 до Р. Х., и если она была отнята у Херсонеса М. Антонием одновременно с отнятием элевферии у Амиса и Книдян, то свободою херсонесцы пользовались всего несколько лет, после чего вновь подпали зависимости от боспорских царей.

Новую, вторую элевферию херсонесцам удалось получить после

[1] Бурачков, тбл. XIV, 8.

[2] НС, II, 19.

[3] Подшивалов, Нумизм. каб. Румянц. Музея, I, 16, n° 136; Бурачков, тбл. XIV, 8; Бертье-Делагард, Значение монограмм, ЗНО, I, 69, n° 8.

[4] У. с., 234.

[5] У. м.

[6] НС, II, 18.

[7] Кёне, Исследования о Херсонесе, тбл. I, 7; Орешников, Обозрение монет, найденных в Херсонесе в 1888 и 1889 гг. (МАР, VII), n° 49. Гиль, Новые приобретения, ЗРАО, V, 346, n° 11.

утраты первой через промежуток около 180 лет, после 133—134 г. по Р. Х., при Антонинах[1].

Таким образом имя магистрата Аполлониада является одним из последних на херсонесских монетах и, на основании сказанного, монету с его именем я включаю в конец II периода моей классификации, «Боспорское влияние», которое дополняю словами «и первая элевферия»; последний же IV период херсонесской нумизматики получает наименование «Вторая элевферия».

В период «первой элевферии», думаю, будет справедливо включить монету одного типа с вышеупомянутой (с именем Аполлониада), известную пока в двух экземплярах (один из ялтинской находк[2], другой в эрмитажном собрании), изданную Бертье-Делагардом[3]; надпись на ней ΧΕΡϹΟΝΗϹ ΕΛΕΥΘΕ, но имени магистрата нет: оно заменено монограммою Девы.

К тому же периоду «первой элевферии» возможно также присоединить монету, изданную Бертье-Делагардом[4]: на лиц. стор. бюст божества Херсонас с лирою и надпись ΧΕΡϹ, на об. стор.—Дева с оленем, ее монограмма и надпись ΕΛΕΥ. Обе последние монеты я присоединяю к «первой элевферии» на основании рисунков; самых монет я не видал.

Если предполагаемая классификация подтвердится, то монеты с «элевферией» и с монограммою Девы будут первыми показателями времени, когда Дева была провозглашена херсонесцами «вечною царицей», как несменяемым магистратом.

Какие другие типы монет включатся в период «первой элевферии», возможно будет решить после тщательного исследования всех монет Херсонеса с надписью ΕΛΕΥΘΕΡΑϹ, но, полагаю, их будет очень немного за кратковременностью существования первой элевферии.

Надписи на монете Исторического Музея с именем Аполлониада, как выше замечено, искажены на рисунке Бурачкова[5]; исправление

[1] Литературу о второй элевферии см. Ореш ческого, НС, II, 4-6.

[2] Ялтинская находка монет описана Бертье-Делагардом, Случайная находка древностей близ Ялты, ЗОО, XXVII (1907), протокол 366 заседания, 19-27.

[3] Значение монограмм, ЗНО, I, тбл. VI, 1.

[4] У. с., тбл. VI, 4.

[5] Бурачков, тбл. XVI, 98.

их сделано Бертье-Делагардом[1]. К сожалению, потертость музейного экземпляра не позволяет с уверенностью прочесть имя магистрата. На такой же монете из собрания в. к. Александра Михайловича, изданной Бертье-Делагардом[2], автор читает ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ, тогда как Кёне па подобном же экземпляре[3] читает ΑΠΟΛΛΩΝΙΑΔΟΥ. Такое же, как у Кёне, чтение имени дает Sallet по экземпляру берлинского собрания[4]. Установить правильное чтение имени возможно будет после исследования надписи монеты берлинского мюнц-кабинета.

Возвращаясь к вопросу о монетных магистратах Херсонеса, о которых до нас не дошло никаких сведений, напомню о том факте, на который обратил внимание Латышев[5],—что «греческие колонисты обыкновенно переносили с собою на новую почву родных богов, религиозные учреждения, обычаи и государственное устройство, так что конституции колоний, по крайней мере, в первое время существования каждой из них представляли собою сколок с государственного устройства метрополий».

Далее автор говорит о Гераклее Понтийской, метрополии Херсонеса Таврического, в государственном устройстве которой встречаются те же самые магистраты, какие были в Мегарах и их колониях. Вновь находимые документы указывают все более и более на сходство учреждений Херсонеса с мегарскими и халкедонскими; «поэтому мы имеем полное основание, говорит автор, встречая в Херсонесе магистратов, одноименных с мегарскими, халкедонскими или византийскими, предполагать и одинаковость их функций». Переходя далее[6] к существенной для данного вопроса должности «царя», *βασιλεύς*, автор указывает, что такая должность царя-эпонима была и в Мегарах и в Халкедоне.

На той же должности «царя» в Херсонесе останавливается Толстой[7], начав с того, что именами лиц, облеченных должностью «царя», датировались документы, следовательно, эта должность была

[1] Поправки, 16.

[2] Значение монограмм, ЗНО, I, 38, n° 2.

[3] Описание музея кн. Кочубея, I, 186, n° 11.

[4] ZN, I, 26; Beschr. d. ant. Münzen, 3, n° 23.

[5] Эпиграфические данные о государственном устройстве Херсонеса Таврического, ЖМНП, 1884, июнь, отд. отт., 14.

[6] У. с., 24.

[7] Толстой, 108-116.

эпонимной; например, декрет в честь Диофанта и современный ему обломок датированы именем «царя» Агелы (*Ἀγέλα*). Со введением в Херсонесе новой эры (около 25 г. до Р. Х.) должность царя-эпонима исчезает и заменяется указанием на «царствование» Девы. Эта перемена в способе датировки стоит в связи с общей реформой, происшедшей в Херсонесе, вероятно, во второй половине I в. до Р. Х.; подтверждается это данными нумизматики: начинают чеканить монеты с цифровыми указаниями года по новой эре, а вместо имени магистрата ставят монограмму Девы[1].

Далее автор приводит аналогичный с Херсонесом факт усвоения небожителям магистратских должностей в Византии, отмеченный Sallet'ом[2], с тою лишь разницею, что в Византии небожители занимали магистратуру срочно, херсонесская же Дева была признана вечною «царицей». Права и обязанности, присущие по конституции магистратуре херсонесского «царя», богиня осуществляла через смертных посредников: ее печатью скрепляются акты, монеты датируются ее именем в монограмме или причастием *βασιλευούσης*.

Таким образом, как выше сказано, в новом титуле херсонесской богини содержится указание не на царскую власть, а на исполнение магистратских обязанностей. С другой стороны, два параллельных, сопутствующих одно другому, явления — упразднение должности царя и факт отсутствия имен магистратов на датированных монетах — вызваны были, вероятно, одной общей причиной, тем, что сама богиня стала божественным магистратом с функциями эпонима[3]. В связи с этим соображением представляется допустимым, что и те магистраты, чьи имена читаются на целом ряде херсонесских монет предшествующей эпохи (периода «автономии» моей классификации) — *Χορείου*, *Συρίσκου*, *Εὐδρόμου* и т. д. — были

[1] Относительно чеканки датированных монет в Херсонесе необходимо заметить, что самые ранние известны только с 70 годом эры (= 45-46 г. по Р. Х.), см. Бертье-Делагард, Надпись времени имп. Зенона, ЗОО, XVI, 66. Чеканились ли монеты с датами в первые года введения эры, сказать, за ненахождением таковых, не могу. Вышеупомянутая монета с надписью *ἐλευθέρας* и монограммою Девы даты не имеет.

[2] ZN, IX. 147; ср. ИС, II, 13.

[3] Я издал (ИС, II, 21, рис. 4) монету с 78 г. эры (= 53-54 г. по Р. Х.) и с монограммою из букв Г и Λ; видеть в монограмме имя Девы нельзя, из чего можно заключить, что в помещении монограмм на херсонесских датированных монетах бывали какие-то исключения.

именно «царями». Усматривать в этих ответственных лицах, чеканивших имена свои, магистратов, занимавших в данном году эпонимную должность херсонесского «царя», склоняет, по мнению автора, и легенда βασιλευούσης на золотых статерах.

Приведенные выписки из труда Толстого показывают, на мой взгляд, что автор близко подошел к решению вопроса о монетных магистратах Херсонеса: остается только подтвердить гипотезу автора фактами: если найдется ряд надписей (одной недостаточно, в ней может оказаться случайное совпадение имен), датированных такими именами магистратов-царей, какие мы встречаем на монетах периода автономии, то, без сомнения, Толстой верно определил функции «царя», как ответственного лица в монетном деле Херсонеса. Я могу предположительно указать на один случай совпадения: на изданной мною[1] небольшой монете находится монограмма из букв А и Г; несмотря на малохудожественную работу монетных матриц и не совсем древний характер букв надписи ХЄР (с луновидным Є)[2], чеканку монеты возможно отнести к концу II или началу I в. до Р. Х.: поэтому не может ли монограмма содержать имя «царя» Агелы, которым датирован декрет в честь Диофанта.

Переход датировки на монетах с имени магистрата на монограмму с именем Девы наглядно можно себе представить по вышеприведенным примерам херсонесских монет «первой элевферии» с именем царя-магистрата Аполлониада и с надписью ἐλευθέρας и другой с той же надписью «свободы» и с монограммою Девы. Аполлониад, вероятно, был одним из последних магистратов[3], поместивших свое имя полностью на монетах Херсонеса.

7. Монеты Синдики и Горгиппии.

Местоположение Горгиппии на месте теперешней Анапы, благодаря находкам надписей в той местности, признано учеными дока-

[1] НС, II, 22, рис. 5.

[2] Палеографический вопрос о наиболее раннем появлении луновидных букв — я решать не могу; в нумизматике я мог проследить появление на монетах Антиохии на Оронте, чеканенных Клеопатрою и М. Антонием, луновидной сигмы; но возможно, что луновидная сигма чеканилась и несколько ранее (см. Орешников, О монетах скифских царей, ЗРАО, IV, 18).

[3] Кёне, Оп. музея Кочубея, I, 197, n° 73, описывает монету с именем ΣΕΡΑ.... повидимому, «первой элевферии», но ее плохая сохранность не позволяет сказать ничего определенного.

занным[1], но до сего времени не найдено ни одного памятника, который бы указывал на время ее основания или переименования из прежнего ее имени в Горгиппию. Ни один древний автор об этом факте не упоминает. Весьма вероятно предположение ученых, что наименование Горгиппии дано городу от имени Горгиппа, которое носил один из членов династии Спартокидов; Латышев видит в этом Горгиппе сына Сатира I, царя Боспора Киммерийского; Горгипп унаследовал азиатскую часть царства, а его старший брат Левкон европейскую, подчинив себе впоследствии и азиатскую[2]. Что Горгипп был династом подтверждается находкой в Анапе кирпича с надписью в клейме ΓΟΡΓΙΠΠΟΥ; по палеографическим признакам надписи Латышев относит клеймо к IV в. до Р. Х.[3]. Руководствуясь приведенными взглядами и сообразуясь с годами правления (387—347) старшего брата Горгиппа, Левкона I, время основания или переименования Горгиппии можно отнести к половине IV в. до Р. Х.

Повидимому, для столицы области Синдики с новым именем Горгиппия воспользовались прежним городом *Σινδικὸς λιμήν*, Синдскою гаванью, которую Брун[4] помещает в Анапской бухте. О тождестве Синдской гавани и Горгиппии у Стефана Византийского говорится так: «Синдик город с гаванью, смежный со Скифией; некоторые называют его Горгиппой»[5].

Вопрос о Горгиппии выяснится тогда, когда будут сделаны правильные раскопки в Анапе и опубликована топография находок монет как Синдских, так и Горгиппийских; при находках тех и других в одной местности, не будет никакого сомнения, что Синдская гавань переименована в Горгиппию.

Нумизматика Синдики и Горгиппии, сравнительно с другими городами северного берега Черного моря, дает немного материала для заключения о древности того и другого города, и расширение хронологического горизонта будет зависеть от находок нового нумизматического материала. Все же один тип монет позволяет

[1] Латышев, *Ποντικά*, 278-283; Minns, Scythians and Greeks, 22.

[2] Латышев, у. с., 76. Ср. об этом вопросе Minns, у. с., 573 и Ростовцев, Амага и Тиргатао, 300, XXXII, 63 сл.

[3] МАР, XVII, 71.

[4] Черноморье, II, 264.

[5] Scythica et Caucasica, 266.

поставить некоторые вехи в хронологии главного города области Синдики во время его автономии, т. е. до присоединения Синдики при Левконе I к Боспорскому царству.

В литературе известны немногочисленные типы монет Синдики: Бурачков дал рисунки восьми монет[1]; девятая[2] не принадлежит Синдике, а чеканена в Самосе, на что указал Бертье-Делагард[3]. Гиль[4] повторил в лучших, нежели у Бурачкова, рисунках три типа монет своего собрания и, наконец, Бертье-Делагард дал[5] перечень монет Синдов, без подробного описания типов, более полный нежели у Бурачкова[6].

Преобладающий тип монет: грифон, голова коня и голова Геракла в львиной шкуре; номиналы по наименованию автора мелкие: от четверти обола до трех оболов; крупных пока не найдено.

Из всех типов монет Синдики древнейшим я считаю тип нагого человека с луком на лицевой стороне и совы на обороте[7]. Тип монеты стал известен по рисунку на заглавном листе «Отчета» Одесского Общества за 1866-7 г. Комментарий к монете дан кн. Сибирским[8]; статья Сибирского была кратко изложена мною[9], а также Гилем[10]. По своей оригинальности этот тип отличается от других типов Синдских монет. Фигура человека по структуре подходит к изображению Геракла на серебряной ольвийской монете с именем монетного магистрата Эмпиака[11], но сова мало подходит к типам монет V—IV в. северного побережья Черного моря; изображение совы встречается в нумизматике Ольвии[12], но там она имеет другой характер, а такие монеты чеканены значительно позднее монет Синдики с совою. Фигура нагого человека имеет поразитель-

[1] Бурачков, тбл. XXIII.

[2] У. с., тбл. XXIII, n° 4.

[3] Поправки, 25.

[4] Kleine Beiträge zur antiken Numismatik Südrusslands.

[5] Материалы для весовых исследований, НС, II, 94.

[6] У Бурачкова описано 8 экз., у Бертье-Делагарда одним (¼ обола) неиздanным более; на нем изображены голова коня и сова с распущенными крыльями.

[7] Бурачков, тбл. XXIII, 5.

[8] Воспорский город Стратоклея и новая монета Синдов, Т III АС, I.

[9] В реферате: Босфор Киммерийский в эпоху Спартокидов, Т VI АС, II, 80-103.

[10] Kleine Beiträge, 6-8.

[11] Кат. Лемме, тбл. I, 185.

[12] Бурачков, тбл. VI, 118-12

ное сходство по стилю и фигуре с аналогичными изображениями людей на электровых монетах Кизика. Fritze дал описание 223 экз. известных ему типов статеров и их частей, чеканенных в Кизике[1]. Автор распределяет все статеры на 4 группы, положив в основу для деления разновидности их оборотных сторон с углубленным квадратом (quadratum incusum). Этот остроумный способ облегчил автору возможность анализировать со стилистической стороны аверсы монет, и в результате получилось деление всех электровых монет на 4 группы, что внесло значительные поправки в хронологию статеров Кизика по заключениям предшественников Fritze, Greenwell'я, Head'а и других. 1-я группа отнесена автором приблизительно к 600-550 г. до Р. Х.; 2-я группа к 550-475 г.; 3-я группа к 475-410 г.; 4-я группа к 410-330 г. По мнению Fritze распространение в торговле древнего мира золотых монет Филиппа II Македонского положило предел чеканке кизикских статеров, игравших до того времени большую роль в торговле. На статерах 2-й группы[2] мы видим целый ряд нагих людей в разных положениях, по характеру и по моделировке имеющих много общего с нагим человеком на монете Синдики; особенно один тип монеты Кизика[3] послужил, без сомнения, оригиналом лицевой стороне нашей монеты, детали фигуры которой рабски скопированы, и разница заключается лишь в голове человека: на статере он одет в коринфский шлем, на монете Синдики — голова без покрытия. В собрании Исторического Музея находится несколько электровых статеров и их частей; между ними один подобен изданному у Fritze[4]; изображение на нем я мог сравнить с фигурою на Синдской монете музейного собрания и убедиться, как на ней тщательно скопированы со статера Кизика все подробности мускулатуры человека и общий контур фигуры. Оборотная сторона Синдской монеты также не оригинальна: сова с распущенными крыльями скопирована с совы афинской декадрахмы[5]. Кто у кого скопировал — сомнения быть не может: резчик синдского монетного двора воспользовался готовыми типами монет двух знаменитых в древнем мире городов,

[1] Die Elektronprägung von Kyzikos, Nomisma, VII, 1912.
[2] Fritze, тбл. III, 26, 31-34; тбл. IV, 1-3, 8.
[3] Fritze, тбл. IV, 3, 4.
[4] У. с., тбл. IV, 3.
[5] Head, Hist. num.$_2$, 371.

Афин и Кизика, и воспроизвел их. Как объяснить подобное заимствование типов? Было ли это следствием тяготения синдской администрации к грекам, руководился ли художник эстетическим чувством, или типы были заимствованы по торговым связям с обоими городами, или, наконец, тут была политическая причина, т. е. афинская сова могла появиться, как следствие афинской политики после морской экспедиции Перикла в Понт? Ответить затрудняюсь [1].

Если считать доказанным, что кизикский статер [2] чеканен меж. 550 и 475 гг., а афинский десятидрахмовик в конце VI в. [3], то чеканка синдской монеты смело может быть отнесена к V в. до Р. X., возможно даже к его началу. Монеты Синопы, как пишет Minns [4], служить оригиналом не могли: монет с совою в Синопе не чеканили; очевидно, Minns принял орла за сову [5]. Сова изображена на монетах Амиса [6], но тип ее несколько отличается от совы синдской монеты и время чеканки относится издателями к IV в. до Р. X.

Как видим, незначительный монетный материал не позволяет сделать каких-либо определенных заключений. В Синдике были цари. Полиен упоминает о царе Синдов Гекатее [7], а архонты Боспора и Феодосии, по отношению к Синдам, называли себя царями [8], что указывает на монархическую форму правления, которая была в стране; но все ее монеты, как и на Боспоре до III в., чеканены от имени народа. После присоединения Синдики к Боспору чеканка Синдских монет, повидимому, прекратилась, и главный город страны при первом царе новой династии Горгиппе переименован в Горгиппию [9]. Монет времени Горгиппа и после него пока не найдено; городские монеты Горгиппии появляются лишь при Мифрадате Евпаторе.

[1] О монетных копиях с других монет см. статью Sallet'a, Co typen im griech. Alterthum, ZN, II, 121.

[2] Fritze, тбл. IV, 3.

[3] Head, Hist. num. 2, 369-371, относит его чеканку ко времени тирании Гиппия, 514—510 гг. до Р. X.

[4] Scythians and Greeks, 632.

[5] Recueil, тбл. XXV, 22-23.

[6] Recueil, тбл. VI, 16 сл.

[7] Scythica et Caucasica, I, 567.

[8] IosPE, II, nn° 6, 7, 8, 10, 11 и т. д.

[9] Ростовцев, Эллинство и иранство на юге России, Пгр. 1918, 123 пишет «. . . . один из местных династов, вассальных Боспору, основывает по соседству с Синдской гаванью крупный греческий город Горгиппию».

В заключение повторю, что только систематические раскопки в районе Анапы, при условии находок эпиграфических и нумизматических памятников, могут пролить свет и помочь разобраться в неясной и бедной фактами истории Синдики и ее городов, Синдской гавани и Горгиппии.

8. Пантикапей, Мирмикий и Фанагория под разными наименованиями.

Латышев говорит[1], что «именем Боспора остальные греки обозначали город Пантикапей, а сами жители этой страны под этим именем разумели все греческие общины на обоих берегах пролива за исключением Феодосии.... Жители этих общин вообще назывались *Βοσποριανοί*». Действительно, наименование *Βόσπορος*, как другое самостоятельное имя Пантикапея, не встречается на монетах; правда, на золотых статерах архонта Асандра, первого и третьего годов его правления (со вторым годом статеры еще не найдены), Асандр именуется архонтом Боспора ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΑΣΑΝΔΡΟΥ ΒΟΣΠΟΡΟΥ[2], но и здесь, без сомнения, назван не город Боспор, т. е. Пантикапей, а все общины по обеим сторонам Киммерийского Боспора, теперешнего Керченского пролива.

Главная масса находимых в Керчи и ее окрестностях автономных монет, на основании имеющихся на них надписей ΠΑΝ, ΠΑΝΤΙ и т. д., принадлежат Пантикапею, но среди них не мало встречается серебряных анэпиграфных монет с головою льва впрямь, напоминающих тип монет метрополии Пантикапея—Милета, затем такие же с надписью ΑΠ и ΑΠΟΛ и маленькие анэпиграфные с изображением на лицевой стороне муравья, на обороте розетки или четырехугольника. Монеты с типом муравья встречаются и с надписями ΑΠ, ΑΠΟΛ и ΠΑΝΤ[3].

Так как города, имя которого начиналось бы с ΑΠΟΛ, не было в пределах Тавриды и Сарматии, то нумизматы относили монеты с этой надписью или к Аполлонии в Иллирии, или к Аполлонии во

[1] Сборник надписей, II, стр. XV-XVI = *Ποντικά*, 69.

[2] Лучшие изображения статеров см. у Гиля, Kleine Beiträge, тбл. II, 22 тбл. V, 7 и 8.

[3] Подбор типов последних монет см. у Гиля, Kleine Beiträge, 20-24, тбл. III.

Фракии[1]. Но исключительное их местонахождение на территории Пантикапея и близ него дало повод Гилю высказать предположение, что Пантикапей, основанный милетцами, в начале своего существования некоторое время носил имя Аполлонии, в честь главного божества в Милете — Аполлона. Анэпиграфные мелкие серебряные монеты с типом муравья Гиль отнес к небольшому городку Мирмикию (*Μυρμήκιον*), лежавшему в 20 стадиях (около $3^1/_2$ верст) от Пантикапея[2], определяя принадлежность монет Мирмикию изображением муравья, по гречески *μύρμηξ*, который является **говорящим типом** города. Как выше сказано, монеты с типом муравья имеют также надписи АП, АПОΛ и ПАNТ.

Здесь я остановлюсь на монетах с типом муравья, имеющих на обороте приведенные надписи.

К сожалению, все монеты этого типа поступили в коллекции музеев и частных лиц не прямо из раскопок или находок, а от торговцев, и значительная часть монет этих типов поддельная; в собрании Исторического Музея, бывшем Бурачкова, все экземпляры монет с типом муравья и с надписью ПАNТ поддельные; того же мнения я держусь и относительно экземпляров, изданных у Гиля[3]. Очень вероятно, что они принадлежат фабрикации бывшего офицера Керченской пограничной стражи Сазонова, который в откровенной исповеди, записанной в 1876 году Е. Е. Люценко[4], сознался, что в 60-х годах он сфабриковал «много маленьких, только что явившихся тогда на нумизматическую арену автономных Боспорских монет». Сбывал он свои монеты в Одессе Курису, Лемме и Федоровичу, в Херсоне Бурачкову; большое количество «маленьких монет» поступило в коллекцию Лемме. Любители монет «платили хорошо» Сазонову. При таком сомнении относительно подлинности мелких серебряных монет, особенно с типом муравья и надписью ПАNТ, я полагал бы последние исключить из научного обихода по крайней мере до тех пор, пока находки их не «счастливчиками», а людьми, достойными доверия, не подтвердят факта существования подлинных монет подобного типа.

Часть серебряных монет с типом муравья и с надписями АП

[1] См. Imhoof-Blumer, Monnaies grecques, 41, и указанную там литературу.
[2] См. Страбон, Scythica et Caucasica, 125.
[3] Kleine Beiträge, тбл. III, 12, 13, 14.
[4] ИТАвАК, в. 40, 62.

и АПОΛ, вероятно, также была сфабрикована Сазоновым, но, повидимому, существуют и подлинные; о последних я сужу по экземплярам собрания Исторического Музея, не внушающим подозрения в фальсификации. Таким образом, получается связь между монетами типом муравья и с надписью АПОΛ и монетами со львиной головой и с тою же надписью, что позволяет мне сделать следующий вывод: гипотеза Гиля о наименовании Пантикапея Аполлонией в первое время его существования может скорее быть отнесена к Мирмикию, соседнему со столицей Боспора городку, нежели к Пантикапею. Имя Аполлонии — одно из распространеннейших в древнем мире: в Real-Encyclopädie Pauly-Wissowa насчитывается 33 города и местечка с этим именем, но между ними нет ни одного на северном берегу Черного моря, хотя есть полное основание быть таковому в местности, где Милетцы основали одну из важнейших своих колоний, Пантикапей. Sallet, при описании монет Аполлонии во Фракии[1], дает рисунок обычной, сходной с изданной Гилем[2] монеты со львиной головой и с надписью АПОΛ и приводит мнение Imhoof-Blumer'а и других авторов об отнесении подобных монет к Аполлонии Фракийской, но прибавляет, что вероятнее, чем отнесение этих монет к Аполлонии фракийской, мнение Гиля, что они принадлежат Пантикапею, который ранее носил имя Аполлонии.

Результат из сказанного получается следующий: топография монетных находок констатировала существование в районе Пантикапея города с именем Аполлонии: Гиль, а за ним Sallet приписали название Аполлонии Пантикапею; по выше приведенным соображениям я скорее бы принял основание Аполлонии, как самостоятельного города, на том месте, где находился городок Мирмикий, за которым это имя и осталось, а имя Аполлонии, по неизвестным причинам, упразднилось; намек-же на имя Мирмикия сохранился на монетах в изображении муравья, как «говорящего типа» города.

Кроме указанных типов, чеканенных в серебре, необходимо отметить следующие: в собрании Исторического Музея[3] находится небольшая медная монета со львиной головой и с буквами АП (между буквами крупная точка) на обороте; хотя место находки

[1] Beschreibung d. ant. Münzen, I, 137.
[2] Kleine Beiträge, табл. III, 15.
[3] См. Кат. собр. Уварова, n° 368.

монеты не определено, но возможно, что она относится к Аполлонии Таврической. Другая медная монета имеет тип с муравьем. Все изданные с последним типом монеты известны в серебре, но Кёне[1] описал медную апэпиграфную монету, найденную в Керчи, с изображением муравья и на обороте звезды. Монету автор, повидимому, намеревался отнести к пантикапейским, дав ее рисунок среди пантикапейских[2], но затем предположительно отнес к острову Кеосу, где, по его словам, «типы пчелы и звезды были в большом употреблении»; на монете, во всяком случае, изображена пчела, а не муравей. Подобная же медная монета, но плохой сохранности, имеется в собрании Исторического Музея; найдена, повидимому, в Керчи. Таким образом, весьма вероятно, что монеты с типом муравья чеканились также из меди.

Отнесение монет с типом муравья к Мирмикию было сделано, как выше сказано, Гилем на основании «говорящего типа» города, муравья. Чтобы яснее представить себе значение «говорящего типа», укажу на некоторые примеры в нумизматике.

Всякий, знакомый с древними монетами знает, какую роль играл «говорящий тип»[3] на монетах греков и римлян. Греки нередко обозначали имя города такими предметами, наименование которых напоминало имя города или, по крайней мере, первый слог его имени; например, на монетах острова Милоса (*Μῆλος*) изображается плод граната, по гречески *μῆλον*, на дорийском наречии *μᾶλον* (на монетах Милоса более древнего чекана надпись ΜΑΛΙΩΝ, на более поздних ΜΗΛΙΩΝ). На монетах Родоса изображена роза, по-гречески *ῥόδον*. Фригийская Апамея (города того же имени находились в Вифинии и Сирии) лежала при реке Меандре и его притоке Марсии; для отличия от других Апамей, фригийская на некоторых типах своих монет изображала сатира Марсия, идущего по орнаменту в виде меандра: сатир и орнамент иллюстрируют обе реки. На монетах Сиде в Памфилии изображен гранат, по-греч. *σίδη*. На монетах Крифоты в Херсонесе фракийском изображено ячменное зерно, по-гречески *κριθή* и т. д. Римские монеты дают также много примеров «говорящих типов»[4], но я не буду приводить

[1] Опис. муз. Кочубея, I, 380.

[2] У. с., тбл., VI, 39.

[3] У французов он называется armes parlantes, у англичан canting device или type parlant и у немцев das sprechende Wappen.

[4] Babelon, Monnaies de la république romaine.

их, чтобы не увеличивать текста, упомяну лишь о денарах рода Vibia, чеканенных монетчиками Вибиями Пансами: на некоторых из них изображена голова Пана; имя божества передает первый слог cognomen'а монетчиков.

Приведенные примеры, по моему, довольно наглядно доказывают справедливость догадки Гиля, что муравей (*μύρμηξ*) есть говорящий тип Мирмикия. Голова Пана на монетах Пантикапея, без сомнения, говорящий тип города, но она не изображает местное божество, о культе которого в Пантикапее не имеется никаких данных [1]. Очень вероятно, что голова быка, по-греч. *βοῦς*, изображена на монетах Пантикапея, как говорящий тип Боспора, *Βόσπορος*, которое на монетах не писалось; на надписях имя Боспора, как общины, обычно [2].

В конце первого столетия до Р. Х. в Боспорском царстве появляются два новых городских имени: Кесария и Агриппия. Имена их стали известны в нумизматической литературе из двух анонимных статей, вызванных находкой в 1830 г. на Таманском полуострове надписи [3]; автор одной, без сомнения, Стемпковский, автором другой считают Akerman'а, секретаря Общества антиквариев в Лондоне и редактора The Numismatic Chronicle. Авторы обеих статей ставят в связь имя Агриппии Кесарии с находимыми на территории Боспорского царства медными монетами с надписями *Ἀγριππέων* и *Καισαρέων*. После того Friedländer дал очерк литературы о названных монетах [4]. Благодаря статье Friedländer'а монеты Агриппии и Кесарии получили надлежащее место в нумизматической литературе.

В 1914 г. я напечатал о тех же монетах заметку [5], в которой

[1] Ростовцев, Эллинство и иранство, 117, по поводу изображения Пана пишет: «Обычное объяснение — неправильная этимология имени города от имени греческого бога Пана—меня мало удовлетворяет. Называть Паном изображенное на монетах Пантикапея божество я не вижу никаких несомненных оснований. Думается, что мы имеем здесь дело с какой-то традицией, следов которой скудное литературное предание нам не сохранило».

[2] См. IosPE, II.

[3] См. IosPE, II, n° 363. Первая статья — Inscription grecque découverte dans l'Ile (так!) de Taman, NJA, VII 1831), 231. Вторая—Agrippias Caesarea, NCH, 1853, окт., 97.

[4] Münzen von Phanagoria unter den Namen Agrippias und Caesarea mit dem Kopfe der Livia, NZ, 1871, 280-284.

[5] Экскурсы, НС, III, 37.

сделал попытку отнести монеты с надписью АГРІППЕΩΝ к Фанагории, а с надписью ΚΑΙΣΑΡΕΩΝ к Пантикапею. Этого взгляда я держусь и теперь. Что оба названия существовали—факт бесспорный: он доказывается монетами и надписями, впрочем на последних—с именем одних агриппеііцев, кесарийцы же упомянуты в одной только надписи IosPE, II, n° 363, причем в тексте их имя связано с агриппеійцами (*᾽Αγριππέων Καισαρέων ἄρχοντες*) без разделения обоих имен союзом *καί*; эта «описка» агриппийского мастера, вырезавшего надпись, и заставила ученых относить монеты Кесарии и Агриппии к одной только Фанагории. Все древние авторы, писавшие после переименования обоих городов, нигде не упоминают о факте переименования; например, Арриан, живший во II в., в Перипле, при упоминании Диоскуриады, говорит, что ныне она называется Севастополем [1], а Пантикапей оставляет под старым именем [2]. Правда, у Светония, в биографии Августа, есть несколько слов о постройке, но не о переименовании новых городов с именем Кесарии: «Дружественные и союзные цари, каждый отдельно в своем царстве построили города, названные Цезареями» [3]. Нам известен целый ряд городов с именем Кесарии (в энциклопедии Pauly-Wissowa их перечислено 16); например, Кесария в Каппадокии прежде называлась Мазака; в Трахонитиде она прежде носила имя Паннада; Антиохия в Писидии была переименована в Кесарию; в Мавритании город Иоль был переименован Юбою II в Кесарию; Иродом Великим была основана Кесария в Самарии и т. д. Другой Агриппии, кроме упомянутой в южно-русских надписях и на монетах, не известно. Имя Агриппии связывается с именем Агриппы и, вероятно, символизируется изображением на монетах передней части корабля (rostra), напоминающей о ростральном венке, которым был награжден Агриппа за актийскую победу [4].

Имя Кесарии я связываю с именем Кесаря Августа. Монеты имеют на лицевой стороне изображение богини в калафе, а на обороте—скипетр с двухстрочной надписью по сторонам [5]. Изобра-

[1] Scythica et Caucasica, 222, 223.

[2] Т. с., 224.

[3] Suet., II (Augustus), гл. LX. Reges amici atque socii et singuli in suo quisque regno Caesareas urbes condiderunt.

[4] Babelon, Monnaies de la républ. rom., II, 557-558.

[5] В Экскурсах, 41, я назвал скипетр жезлом или негорящим факелом; без сомнения это скипетр.

жение богини носит черты императрицы Юлии Августы Ливии; Ростовцев находит в них сходство с чертами Динамии, чего я не вижу; но это вопрос субъективный, поэтому я его касаться не буду.

Friedländer обратил внимание на необыкновенное сходство типа оборотной стороны с надписью *Καισαρέων* с типом одной ольвийской монеты [1], у которой на лицевой стороне голова Зевса, на обороте изображен скипетр, тождественный со скипетром монеты Кесарии, и, кроме того, общий тип оборотных сторон обеих монет одинаков: надписи по сторонам скипетра, как на одной, так и на другой, расположены в двух параллельных строках, имен магистратов нет [2].

Скипетр символизирует власть царя богов; следовательно, по аналогии, и на монете Кесарии он имеет такое же отношение к изображению богини в калафе, в которой можно признать великое местное божество Кибелу. «Сходство типов обеих монет, пишет Friedländer, настолько значительно, что если бы не находка на Таманском полуострове надписи, объясняющей переименование Фанагории в Агриппию Кесарию, то можно было бы отнести чеканку монет Агриппии и Кесарии к Ольвии». Кстати замечу, что фактура упомянутой ольвийской монеты значительно отличается от других монет Ольвии; может быть, эта причина заставила Head'а в первом издании своего труда [3] отнести ее к чеканенным в Ольвии вифинской, но во втором издании он отказался от этого определения. Вне всякого сомнения, эти ольвийские монеты с головой Зевса на лицевой стороне и со скипетром на обороте могут принадлежать только сарматской Ольвии по месту их нахождения. Монеты Ольвии вифинской не известны [4].

[1] Бурачков, тбл. VI, 103.

[2] Хороший экземпляр монеты этого типа издан в Die antiken Münzen Nordgriechenlands, тбл. XI, 3. См. также Minns, Scythians and Greeks, тбл. III, 13.

[3] Head, Hist. num., 444.

[4] Местоположение вифинской Ольвии в точности не определено. В Real-Encycl. Pauly-Wissowa под сл. *Ἀστακός* сказано, что в половине V ст. Астак принадлежал к афинскому союзу и, вероятно, около этого времени стал называться Ольвией, а залив (теперешний Измидский в Пропонтиде) получил наименование Ольвийского или Астакского. Авторы Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure, I, 265, сомневаются, чтобы Астак принял имя Ольвии и склонны местоположение ее видеть там, где впоследствии была Никомидия. Городов с именем Ольвии известно одиннадцать (см. словарь Pape-Benseler'a), из них только Ольвия сарматская чеканила монеты.

Замечание Friedländer'а о сходстве типов оборотных сторон монет Кесарии и Ольвии обойти молчанием нельзя: сходство, очевидно, указывает, на какую то связь между обоими городами. Монеты Кесарии начали чеканиться в последнем десятилетии перед Р. Х., а выпуск их прекратился со смертью Августа; при Тиберии уже начали чеканиться медные царские монеты Аспурга; таким образом, монеты Кесарии были последними автономными монетами Боспорского царства. К этому же времени, полагаю, следует отнести чеканку ольвийских монет со скипетром на обороте.

Это сходство обоих монетных типов, появившихся, очевидно, под влиянием какой то одной власти над обоими городами, является результатом каких-либо исторических событий, нам неизвестных. Памятников, освещающих историю Ольвии в эту эпоху и ее отношения к Боспорскому царству, не сохранилось. Город, разрушенный за полвека до Р. Х. гетами, только возрождался в эпоху Августа. Отсутствие литературных и эпиграфических памятников от этого времени, можно надеяться, в будущем заменится бытовым материалом, добываемым при систематических раскопках ольвийского городища. Добытый, хотя незначительный, материал времени возрождения Ольвии после разгрома отчасти освещает этот период: Б. В. Фармаковский пишет[1], что «раскопки дали интересные указания насчет передаваемого Дионом Златоустым факта якобы прекращения существования Ольвии после гетского разгрома в середине I в. до Р. Х. Раскопки указывают, что жизнь и строительная деятельность в Ольвии не прекращались и в эпоху непосредственно после гетского разгрома; тогда, однако, очевидно прекратилась торговля со странами средиземноморского бассейна: в IV слое[2] — сравнительная бедность находок, только местные изделия довольно грубого стиля, обнаруживающего вкус, отличный от эллинского, «варварский». Во всех других слоях обломки явно привозных товаров занимают весьма видное место. «Возобновление» Ольвии после гетского разгрома обозначает ничто иное, как восстановление торговых сношений Ольвии с остальным греческим миром».

В слова Фармаковского я бы внес небольшую поправку: Дион

[1] Ольвия, ЭВ, 1915, отд. отт., 30.

[2] Четвертый слой раскопок Фармаковского должен относиться ко времени после гетского разгрома, т. е. ко 2-й половине I в. до Р. Х. и доходит до II в. по Р. Х.

Хрисостом в своей речи[1] не упоминает ни словом о прекращении существования Ольвии: он говорит, «что Геты взяли город и другие города по левому берегу Понта вплоть до Аполлонии....... одни города совсем не были восстановлены, другие в плохом виде..... После разгрома Борисфениты снова заселили город, как мне кажется, по желанию скифов, нуждавшихся в торговле и посещениях эллинов, которые, по разрушении города, перестали приезжать туда.......». Таким образом, раскопки Фармаковского не поправляют слова Диона, а подтверждают его свидетельство о непрекратившейся жизни в Ольвии.

Раз начались торговые сношения ольвиополитов с эллинами, то стали, конечно, функционировать и учреждения, в том числе и монетный двор, деятельность которого по чеканке монет была необходима для торговых сношений. Очевидно, в эпоху Августа и были отчеканены в Ольвии монеты со скипетром.

Чтобы яснее понять причину сходства монет Ольвии и Кесарии, не может ли дать путеводную нить одно место у Страбона[2], на которое обратил внимание Ростовцев[3]. Из текста, по словам Ростовцева, видно, что политика Рима по отношению к Кавказу и северному побережью Черного моря в эпоху Августа была политикой наблюдения из соседних провинций, что по отношению к скифам и сарматам, среди земель которых лежала Ольвия, и производилось римлянами из покорного Риму Боспорского царства. Раз не без влияния Рима чеканились в Пантикапее-Кесарии монеты со скипетром, ясно, что и в Ольвии, под влиянием той же власти, были отчеканены монеты, сходные по типу с кесарийскими.

В заключение напомню об одном месте у средневекового писателя Рубрука, которое имеет, может быть, только случайное отношение к имени Кесарии.

Французский минорит Вильгельм де-Рубрук, ездивший по поручению Людовика IX в «восточные страны» в 1253 г., в самом начале путешествия пишет так[4]: «......около его (Черного моря) средины находятся два выступа земли, один на севере, а другой

[1] Scythica et Caucasica, 172-173.

[2] Strabo, VI, 4, § 2; Scythica et Caucasica, 106-107.

[3] Военная оккупация Ольвии римлянами, ИАК, в. 58, 1 и 2, прим.

[4] Иоанн де-Плано Карпини, История Монголов. Вильгельм де-Рубрук, Путешествие в восточные страны. Перевод А. И. Маленина, Спб. 1911, 66.

на юге. Тот, который находится на юге, именуется Синополь, и это — крепость и гавань султана Турции; тот, который находится на севере, занят некоей областью, именуемой ныне латинами Газария; Греками же, живущими в ней по берегу моря, она именуется Кассария, т. е. Цезария...... Мы прибыли в область Газарию или Кассарию, которая представляет как бы треугольник, имеющий с запада город, именуемый Керсона, в котором был замучен св. Климент. И, плывя перед этим городом, мы увидели остров, на котором находится знаменитый храм, сооруженный, как говорят, руками ангельскими. В середине же, приблизительно в направлении к южной оконечности, Кассария имеет город, именуемый Солдаия, который обращен к Синополю наискось, и туда пристают все купцы........ В восточной же части этой области есть город, именуемый Матрика, где река Танаид впадает в море Понта....... Итак, вышеупомянутая область Цезария окружена морем с трех сторон, именно с запада, где находится Керсона, город Климента, с юга, где—город Солдаия, к которому мы пристали,—он вершина области,—и с востока, где город Маритандис или Матрика и устье моря Танаидского»[1].

Приведенный текст Рубрука говорит не о городе Газарии, Кассарии или Цезарии, а о целой области с этим названием, точно им разграниченной. Под Газарией итальянцы понимали не только Крым, но вообще земли, прилежащие к Черному и Азовскому морям[2]. Текстом Рубрука затрагивается вопрос о происхождении названия хозар, решать который предоставляю специалистам, но обращаю внимание на наименование этой области греками Кассарией, по латинскому произношению, прибавляет Рубрук, Цезарией.

Если Газария или Хозария — самостоятельное название, перешедшее в Крым от народа тюркского племени, к которому относят хозар[3], то оно, может быть, напоминало грекам имя города Кесарии, т. е. прежнего Пантикапея, и крымские греки городское имя

[1] Приводимые в тексте географические названия соответствуют следующим: Синополь—Синопу, Керсона—Херсонесу, Солдаия — Судаку, Матрика или Маритандис—летописной Таматархе, столице Тмутараканского княжества, р. Танаид—Дону.

[2] Брун, Черноморье, II, 142-143.

[3] Лучицкий в Энциклопедическом словаре Брокгауза-Ефрона приводит мнения разных ученых, считавших хозар за тюрков, финнов, венгров, вогулов и т. д.

перенесли на всю область, подобно тому, как название Боспор приурочивалось не к одному Пантикапею, а ко всем общинам, лежавшим по сторонам Киммерийского Боспора.

9. Монета царя Синга.

Нумизматика царей Боспора, начиная с 289 г. (=7-8 г. до Р. Х.) местной эры и до последнего Рискупорида, представляет еще много невыясненного. Многие вопросы хронологии, составленной по годам монет, возбуждают сомнение, особенно по отношению к монетам царей, правивших после Ининфимея, несмотря на значительное количество нумизматического материала, хранящегося в общественных и частных собраниях, так как цари чеканили монеты в изобилии.

К спорным вопросам по хронологии отчасти присоединяются такие же вопросы по иконографии царей; но в иконографии, несмотря на сильный упадок монетного искусства в III и IV вв. по Р. Х., все же при внимательном изучении портретных типов, можно отличить один тип от другого, конечно, в тех случаях, когда имена царей одинаковы. Ответить на эти вопросы возможно, имея в распоряжении весь соответствующий монетный материал. При издании Corpus'а царских монет Боспора, при критическом отношении к палеографии легенд, цифр и иконографии типов, можно надеяться, многое разъяснится.

В нижеследующих строках я обращу внимание на два места в статье Гиля «Новые приобретения моего собрания»[1]: в примечании к nn° 81-82 автор обращает внимание на легенду и тип монеты, отнесенной Кёне к царю «Сиггесу», а в примечании к nn° 83-84 он касается вопросов хронологии трех последних царей Боспора. Не имея достаточного материала для проверки выводов Гиля относительно годов царя Радамсадия во втором примечании его статьи, останавливаюсь на его взгляде на монеты царя «Сиггеса».

Кёне издал[2] медную монету, одну из трех известных ему экземпляров в коллекциях гр. Перовского, гр. Строганова и кн. Сибирского, принадлежащую царю, имя которого он читал CΥΓΓΗC, в

[1] ЗРАО, V.
[2] Опис. музея Кочубея, II, 337.

русской транскрипции автора «Сиггес». Описание монеты Кёне дает следующее:

Лиц. ст.: (ΒΑϹΙ̇ΛΕѠϹ ϹΥΓΓΗϹ. Голова царя вправо в диадеме и хитоне.

Обор. ст.: Сидящая Астарта очень грубой работы и т. д.

Описанная монета принадлежала, повидимому, кн. Сибирскому, так как Гиль, к которому впоследствии перешло его собрание, переиздал ее фототипически в «Новых приобретениях» под n° 81. Сравнивая приложенный у Кёне рисунок монеты, сделанный от руки (клише рисунка резано на дереве), с фотографическим снимком у Гиля, видим, что рисунок у Кёне неверен: на лицевой стороне окончание титула царя ΛΕѠϹ отчетливо вырисовано, тогда как на фототипии ни одна буква, кроме С, не читается. На обороте Кёне усматривает фигуру «что-то вроде кадуцея» над протянутой правой рукой богини, в действительности это буква В, которая в издании Гиля ясно видна. Гиль той же монете дает такое описание:

Лиц. ст.: ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΡΗϹ. Задрапированный бюст царя, вправо.

Обор. ст.: Сидящая на троне влево Афродита Урания с яблоком или чашею в протянутой руке, над которой знак ценности В, сзади ✱; ободок из точек.

Далее, в примечании к описанию монеты, автор пишет: «Эта монета... была приписана Кёне, М. К., II, стр. 357, неизвестному новому царю Сиггесу (Sygges). Сравнением надписей трех подобных монет моего собрания разной величины, вышеприведенное чтение надписи этого экземпляра должно быть, по моему, верным; во всяком случае о букве Ѡ, которую видит Кёне, не может быть и речи. Для сравнения привожу описание изображения следующей монеты Рискупорида III». Здесь, с приложением рисунка 82, Гиль дал описание и изображение обыкновенной монеты Рискупорида.

Типы, как изображений царей на обеих сравниваемых Гилем монетах, так и богини на обороте, имеют некоторое сходство, но далеко не тождественны, к тому же рисунок богини на экземпляре Сибирского сделан схематично, а на монете Рискупорида, хотя и грубый, но более правильный, надписи же на обеих монетах не имеют между собой ничего общего. Если Гиль прав, говоря, что буквы Ѡ, которую видит Кёне в титуле, не видно на монете, то

едва ли можно согласиться с его чтением легенды ΒΑCΙΛΕΥC ΡΗC; при всем старании прочесть надпись, как ее читал Гиль, я этого сделать не мог, хотя всячески комбинировал буквы, но все-таки мне не удалось составить легенды ΒΑCΙΛΕΥC ΡΗC, тогда как надпись CΥΓΓΗ видна отчетливо и не возбуждает сомнения. В правильности чтения надписи у Кёне еще более меня убедила монета того же царя в собрании Исторического Музея, отчеканенная другими матрицами лучшей работы:

Лиц. ст.: (B)ACIΛΕШCCΥΓΓ... Голова или бюст царя с длинными волосами, вправо; покрывала на голове не заметно; ободок из точек.

Обор. ст.: Сидящая влево богиня; в протянутой правой руке шар или чаша, под рукой буква B; в левой держит неясный предмет; калафа на голове, повидимому, нет; ободок из точек.

Диаметр монеты почти тот же, как у экземпляра Гиля. К сожалению, окончание имени царя на музейной монете не читается. На экземпляре Гиля ясно различается Η и следы последней буквы, может быть, C, но на музейной монете то место, где оканчивается имя царя, попорчено окисью, так что букву после Γ рассмотреть нельзя.

Кёне читает легенду ΒΑCΙΛΕШC CΥΓΓΗC. Как видим, при таком восстановлении надписи титул и имя не согласуются в падежах, но автор такое несогласование считает допустимым, указывая на приведенные им аналогичные надписи на монетах Рискупорида и Радамсадия, на которых падежи не согласованы[1]. Верно ли восстановление окончания имени на ΗC сказать нельзя до находки экземпляра со всеми буквами имени, и пока этот орфографический вопрос не выяснится, придется остаться при чтении Кёне CΥΓΓΗC.

Время царствования Синга (Synges), полагаю, верно датировано у Кёне III веком: но его рассуждения о более точной датировке между 258 и 276 гг. по Р. Х., также его предположение, что он был предшественником и отцом Тирана (Teiranes) и основателем династии — не могут быть приняты, как бездоказательные.

[1] См. также у Гиля, Описание монет, поступивших в мое собрание в 1892 и 1893 гг., где, в примечании к n° 73, приведены 13 разных надписей на монетах Рискупорида V, между которыми видим 4 с несогласованными падежами в титуле и имени.

О времени появления константинопольской Ксилопорты.

А. И. Смирнова, ассистента Академии.

Вопрос о византийских названиях сохранившихся ворот константинопольских укреплений весьма сложный и спорный: старые византийские наименования проходов в стенах были после завоевания Константинополя османами за небольшими исключениями заменены турецкими и основательно забыты местным греческим населением: с другой стороны, литературно сохранившиеся названия по-житейски кратки и неточны. После этого неудивительны жестокие разногласия в ученой среде из за тех или иных отождествлений средневековых имен с современными. При таком положении вещей вопрос о Ксилопорте (Деревянных Воротах) можно считать за находящийся в исключительно благоприятных условиях. Литературная традиция о них, правда несколько поздняя, сплошь сводящаяся к показаниям византийских и западных писателей XIV и XV вв., удивительно ясна, что объясняется особливо удачным для определения местоположением самых ворот. Эти ворота Ксилопорта (*Ξυλόπορτα* [1], *ξυλίνη πύλη* [2], *πύλη ξυλίνη* [3], porta xilina [4], porta Xylina [5], Xyloporta [6]) упоминаются и при перечислении участков сухопутных стен, как крайний

[1] Ducas, гл. 37, гл. 39; I. Cananus, 472 (Bonn).

[2] I. Cantacuzenus, Hist., IV, 20; L. Chalcondylas, Hist., 383 (Bonn).

[3] G. Phrantzes, III, гл. 4.

[4] Zorzi Dolfin (см. Thomas, Die Eroberung Constantinopels im Jahre 1453 aus einer venezianischen Chronik, SBA, 1868, II, 16-17).

[5] Pusculus, IV, 179 (A. Ellissen, Analekten der mittel- und neugriech. Litteratur, III, Lzg. 1857).

[6] Leonardus Chiensis, PL, т. 159, 934.

северный пункт[1], и при рассмотрении ворот и участков приморских стен по Золотому Рогу, как крайний западный пункт[2]. В первом случае им противополагаются лежащие близ Мраморного моря Золотые Ворота, во втором — лежащие у Акрополя Ворота Евгениевы. Таким образом, положение их в северо-западном углу крепостной ограды Константинополя твердо установлено литературными показаниями[3], и современные исследователи согласно помещают их на место турецких Айвансарай-капуси[4], которые просуществовали до 1864 г., когда их снесли вместе со стеной, в которой они находились[5]. Эта стена, по словам видевшего ее еще Паспати[6], менее высокая, сравнительно с остальными сухопутными стенами, шла приблизительно от смыка сухопутной линии обороны с приморской прямо на север, упираясь в Золотой Рог, и преграждала доступ с суши[7] на ту сравнительно узкую вне стен лежащую полоску побережья[8], которая играла столь выдающуюся роль в торговой жизни Царьграда последних столетий его самостоятельной жизни[9]. Это особливое положение Ксилопорты и позволяло, вероятно, писателям с особым удобством пользоваться при топографических упоминаниях ими в качестве понятной всем современникам вехи.

[1] Халкондил, Дука, И. Канап; см., напр., Ducas, 37. *Καὶ πᾶσα ἡ δύναμις αὐτοῦ ἀπὸ τῆς Ξυλοπόρτης τῆς κειμένης ἐγγὺς τοῦ Παλατίου* (разумеется: Влахернского) *ἕως τῆς Χρυσῆς πύλης*.

[2] Большинство перечисленных писателей.

[3] Если верить *Α. Γ. Πασπάτης, Βυζαντιναὶ μελέται*. К-поль, 1877, 61, название этих ворот удержалось и поныне в изустной традиции константинопольских христиан. Но с этим утверждением трудно примирить свидетельство Дюканжа, Constantinopolis Christiana, I, 47, § V.

[4] Mordtmann, Esquisse topographique de Constantinople (RACH, 18) § 20; § 64.

[5] *Πασπάτης*, 61.

[6] Там же.

[7] Не скрою, что для меня представляется действительность защиты с этой стороны только при условии основательной морской защиты Золотого Рога. Прорыв неприятельских судов в залив делал, на мой взгляд, положение защитников этой стены безнадежным. Хотя ср. ниже Nicetas Choniata, IV, 721 (ed. Bonn).

[8] Ср. планы, приложенные к сочинениям Mordtmann'а, *Σκαρλάτου Δ. Βυζαντίου Ἡ Κωνσταντινούπολις*, а также A. van Millingen, Byzantine, Constantinople, The walls of the city and adjoining historical sites, L. 1899, карты на стр. 19, 41, 115.

[9] De Clavijo, R. G. Дневник путешествия, изд. И. И. Срезневского, Спб. 1881, гл. XLVII.

Но и это не избавило однако Ксилопорты от некоторых ученых недоразумений. Так, долгое время ее смешивали с Керкопортой, пока Паспати [1], а затем van Millingen [2] не установили местоположения последней у Текфур-сарая на линии Феодосиевых стен. В настоящее время к имени Ксилопорты грозит прикрепиться новое недоразумение. С легкой руки Мордтмана [3], в научном обиходе утвердилось мнение [4], что в древнейшее время эти ворота были известны под именем ворот св. Каллиника. Основанием к такому предположению послужило, во-первых, сравнительно позднее появление самого имени Ксилопорты, Деревянных ворот-древнейшее упоминание идет не далее свидетельства императора-отшельника Иоанна Кантакузина, писавшего во второй половине XIV в., а во-вторых, — то обстоятельство, что *παραπόρτιον τοῦ Καλλινίκου* помещается во Влахернский угол города целым рядом писателей, излагающих кровавый эпизод низложения Юстиниана II Ринотмета [5]. Здесь, между прочим, повествуется о том, как приверженцы императора Филиппика-Вардана, святотатственно захватив в алтаре Влахернского храма Юстинианова сына юного Тиверия, прикончили с ним *ἐπὶ τῷ ἄνω τῶν Καλλινίκης παραπορτίῳ* [6], а затем «велели его похоронить в храме святых Бессребренников, так называемом (храме) Павлины» [7], т. е. в Космидии.

Этими указаниями византийских писателей устанавливается только, что это *παραπόρτιον* находилось на одном из путей от храма Влахернской Богородицы в Космидий. Принимая во внимание, что в Пасхальной хронике знаменитый Юстинианов или Влахернский мост, соединявший вне городских стен берега Золотого

[1] *Πασπάτης*, 63 сл.

[2] Van Millingen, 173.

[3] Mordtmann, 37.

[4] Это мнение показалось убедительным van Millingen'у, 173-174. Непонятно только, как он примиряет гипотезу Mordtmann'a с своей собственной (стр. 173) о том, что самая стена возникла («very probably») при императоре Феофиле, иными словами: как она могла существовать в VIII веке, если возникла в IX в.?!

[5] Theophanes, Chron., ed. de Boor, I, 380; Nicephorus, Breviar., 44, *τῶν Καλλινίκων*; Cedrenus (ed Bonn.), I, 784, *ἐν τῷ τῆς Καλλινίκου παραπορτίῳ*.

[6] Theophanes, I, 380; Mordtmann, ed. Bonn. *Καλλινίκου*.

[7] Тот же *καὶ τοῦτον ἐν τῷ ναῷ τῶν ἁγίων ἀναργύρων, τῷ λεγομένῳ Παυλίνης ταφῆναι προσέταξαν*.

Рога, называется *γέφυρα τοῦ ἁγίου Καλλινίκου* [1], Mordtmann [2] и van Millingen [3] считают, что этот путь мог итти только мимо этого моста, как известно лежавшего в квартале Айван-Сарая [4], и церкви св. Каллиника, по имени которой назывался и мост и *παραπόρτιον*. Вот основания, которые заставляют названных ученых утверждать, что в древнейшую эпоху Ксилопорта носила название *παραπόρτιον τοῦ Καλλινίκου* [5]. Нам эти основания кажутся шаткими. Начать того, что если церковь св. Каллиника и лежала у моста, то, повидимому, у того, который шел через Байбирз, значит в Космидии, а не у Влахернского квартала [6]. Затем, судя по критическому изданию de Boor'а [7], самый текст Феофана читается *ἄνω τῶν Καλλινίκης* (а не *Καλλινίκου*) *παραπορτίῳ*, и мог иметь в виду иной участок, нежели непосредственно примыкающий к морю. Далее *ἄνω τῶν Καλλινίκης* явно говорит за то, что это *παραπόρτιον* занимало какую то более высокую местность сравнительно с участком Каллиники; и это больше подходило бы к Ираклиевой стене (Леонтовой тогда еще не существовало), чем к Ксилопорте, стена которой, судя по картам [8], находилась в равнине побережья. Наконец, самое название ворот *παραπόρτιον* говорит о небольших размерах последних, скорее о потайной двери, калитке, нежели о действительных воротах. Такие калитки в сухопутных стенах существовали, вспомним знаменитую Керкопорту или затем калитку Бесплотных Сил [9]. Именно таким тайничком и нужно себе представлять воротца, лежавшие где-то в Ираклиевой стене над участком св. Каллиники. К Ксилопорте такого уменьшительного наименования никогда не прилагается: это были обычные ворота гражданского и военного назначения (*πύλη*, porta). Следовательно Ксилопорту и *παραπόρτιον ἄνω τῶν Καλλινίκης* необходимо различать и локализовать в разных местах.

Не совсем случайно как будто и позднее появление имени Кси-

[1] 720.

[2] Mordtmann, 37.

[3] Van Millingen, 173-174.

[4] Gyllius, De topographia Constantinopolitana, IV, следы.

[5] Mordtmann даже на плане отметил: Xyloporta (S-ti Calli

[6] Ср. Theoph. Contin., V, § 94.

[7] См. выше.

[8] Ср. карту Mordtmann'а, которая отмечает неровности почвы. *Παspάτης*, 62.

лопорты. Ряд дополнительных фактов и соображений позволяет, кажется, предположить и их фактически позднее появление в этой стене, предположить, что самые ворота появились здесь сравнительно незадолго до их упоминания Кантакузином. Мы не знаем, когда была возведена стена, в которой позднее помещалась Ксилопорта: одновременно ли с возведением Ираклиевой стены или явилась новым созданием Феофила во время его грандиозных фортификационных исправлений. Красовавшаяся в свое время на башне этой стены надпись [1] с именем этого императора во всяком случае непреложно свидетельствовала, что он здесь свою руку приложил и что в его время стена уже существовала. Ну, а ворота? Появились они вместе со стеною или позднее? Думаю, что позднее. Во всяком случае, два писателя XIII в., повествовавших между прочим и о нашей стене и имевшие все основания упомянуть о воротах, ни слова не говорят о них. И тот и другой повествуют об осаде Царьграда крестоносцами и об общей атаке стен с моря и с суши 17 июля 1203 г. Грек Никита Акоминат так рассказывает об этом: «И латиняне, вооруженные тараном (из контекста выясняется, что это были сухопутные части), пробив стену, упиравшуюся в море близ места, которое называется Царские Сходни (van Millingen доказал [2], что так назывался примыкающий к интересующей нас стене берег по Золотому Рогу внутри ограды), открыли доступ внутрь, но союзными римлянам пизанцами и секироносными варварами были мужественно отброшены и по большей части получили ранения. Между тем находившиеся на кораблях....» [3]. Более кратко и несколько иначе говорит об этом участник осады француз Виллыгардуэн [4]. И он имеет в виду нашу стену. Оба ничего не говорят о воротах. Будь здесь ворота, к тому же Деревянные, крестоносцы наверное направили бы свой таран в них. Очевидно, их не было. И может быть,

[1] Mordtmann, § 60.

[2] Van Millingen, 195.

[3] III, 721 (ed. Bonn.) *οἵ τε γὰρ περὶ τὸν κριὸν ὁπλισάμενοι λατῖνοι τὸ τεῖχος ῥήξαντες πάροδον ἔσχον ἔνδοθεν, ὃ παρατείνει πρὸς θάλασσαν περὶ τόπον, ὃς Ἀποβάθρα τοῦ βασιλέως ὠνόμασται, εἰ καὶ πρὸς τῶν ἐπικούρων Ῥωμαίοις Πισαίων καὶ πελυκοφόρων βαρβάρων γενναιότερον ἀπεκρούσθησαν καὶ τραυμάτιαι οἱ πλείους ἀνέζευξαν. οἵ τε τοῖς πλοίοις ἐνόντες....*

[4] Conquête de Constantinople, гл. 35: «Et drecirent à une barbeçane (новофр. перев.: avant-mur) deus escieles enpres la mer; et li murs fu mult garniez d'Englois et de Danois...

решение вопроса о времени появления последних даст самое название их — Деревянные (*Ξυλίνη*). Нельзя ли связать их название со строительным материалом [1], который в изобилии пошел на их возведение и обилие которого бросалось в глаза современникам? А у нас есть достаточно свидетельств для установления общего положения, что в эту позднюю эпоху со времен Латинской Империи Византия часто испытывала недостаток в прочном строительном материале; и тогда вместо камня и извести на фортификационные сооружения шли бревна и доски. Так, бревенчатыми сооружениями повышались стены и башни уже в начале XIII ст. [2], а Г. Пахимер прямо указывает на недостаток более прочных материалов [3].

Дерево могло быть использовано и для устройства ворот. И не на месте ли той бреши, которую пробили в 1203 г. крестоносцы, стали наши Деревянные ворота, Ксилопорта?

[1] Van Millingen, p. 173.

[2] Ср. Никита Акоминат, Царствование Алексея Дуки Мурзуфла, § 1; И. Кантакузин, IV, 28 и др.

[3] De Michaele Palaeologo, III, гл. 9: *ἀνοικοδόμησιν ἐκτελεῖν*.

Одиссей у Кирки по чашам Бостонского музея.

М. И. Максимовой, профессора Петроградского Университета.

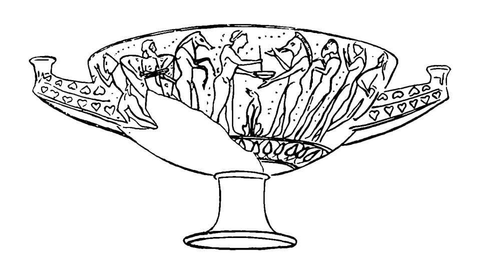
Среди греческих ваз с изображениями сцен из мифа о приключениях Одиссея на острове Айае у волшебницы Кирки, наше внимание привлекают две похожие друг на друга чернофигурные чаши Бостонского музея, сравнительно недавно ставшие достоянием науки[1]. Как видно из приведенной литературы, эти памятники были предметом повторного изучения, и если я теперь вновь решаюсь привлечь к ним внимание читателя, то делаю я это по двум причинам: во-первых, потому, что расхожусь с общепризнанным в настоящее время толкованием сцен, изображенных на чашах, и, во-вторых, потому, что новое толкование дает основание (таково, по крайней мере, мое предположение) для некоторых выводов относительно истории мифа и его отражения в дошедшей до нас редакции Одиссеи.

Гомеровский рассказ о приключениях Одиссея и его товарищей у волшебницы Кирки довольно часто служил темой для греческих мастеров, расписывавших черно- и красно-фигурные вазы[2]. При просмотре этих изображений мы, однако, убеждаемся, что художники обычно останавливались лишь на двух или трех наиболее

[1] Впервые изданы в отчете Музея (Museum of Fine Arts, XXIV, 1899, 59-61), n° 16 и 17. Затем в книге Franz'a Müller'a, Die antiken Odyssee-Illustrationen. B. 1913, 32 сл., рис. 4 и 5). Первая чаша, кроме того, издана и довольно подробно описана в AJA, 1913, 1-13, рис. 1, 2 (Stephan Bleecker Luce), издана и кратко описана у Buschor'a, Griechische Vasenmalerei, 1 изд., 134, рис. 87, 2 изд., 128, рис. 32.

[2] Полный перечень известных в настоящее время памятников трактующих данный миф, у F. Müller'a, 47-79.

драматических и благодарных в художественном отношении моментах повествования, а именно на сцене превращения товарищей Одиссея в животных и на встрече Одиссея с волшебницей, когда последняя подает гостю чашу с зельем—κυκεῶν'ом, а Одиссей, вкусив напитка, остается невредимым, обнажает меч и угрожает им Кирке. На некоторых вазах, как, например, на кратере в Болонье[1], обе сцены помещаются одна подле другой; так достигается известная последовательность в развитии действия. Изображения на интересующих нас вазах до сих пор толковались как сцены превращения товарищей Одиссея в животных. Однако так ли это?



Приглядимся ближе к самим изображениям. При этом придется остановиться главным образом на первой чаше (см. рис.)[2] и на ней строить свои выводы, так как вторая чаша худшей сохранности, к тому же очень плохо издана и вовсе не описана в имеющихся у меня под руками источниках. Издание и описание первой чаши также оставляют желать многого, но все же об этом памятнике можно составить себе довольно полное представление.

Композиция распадается на две половины, две группы по четыре фигуры в каждой группе. Первая от центра фигура налево, обращенная направо в профиль, представляет собою Кирку. Luce

[1] Pellegrini, Catalogo dei Vasi Greci...nel Museo Civico di Bologna 1912, 139, n° 298, рис. 80; F. Müller, 57, рис. 6.

[2] Müller, рис. 4; Luce, рис. 1; Buschor, рис. 87.

говорит, что изображена она совершенно нагою, причем все ее тело было покрыто белой краской. По мнению Müller'a на ней надет облегающий тело короткий хитон. Разрешить это противоречие при помощи имеющихся у нас изображений не представляется мне возможным. Кирка левой рукой держит за ручку и верхний край чашу известного раннего чернофигурного типа с двухэтажным профилем — закругленной нижней и прямой верхней частью туловища. Правой рукой Кирка при помощи палочки мешает содержимое чаши. Против Кирки стоят три превращенных товарища Одиссея. У первого шея и голова кабана, туловище же, ноги и руки человеческие; правая рука приподнята — жест обращения к Кирке — левая протянута вперед и касается ножки чаши, очевидно он хочет принять сосуд из рук волшебницы и поднести его к своим губам. Второй товарищ, с головой и передними конечностями барана, ждет своей очереди, в нетерпении перебирая передними ногами по воздуху. Третий товарищ, с головой волка или пантеры (это не вполне ясно на данном изображении), радостно поднимает руки кверху; голова его изображена впрямь (эта подробность, к сожалению, неточно передана на нашем рисунке). За спиной Кирки помещается четвертый товарищ с головой и передними конечностями кабана, который так же, как и второй, в нетерпеливом ожидании машет по воздуху обеими передними ногами. Между Киркой и первым товарищем, под чашей с зельем, сидит на земле собака; она изображена художником впрямь, и только морда ее повернута в сторону Кирки; это не превращенное, а настоящее животное, так как, в противоположность товарищам Одиссея, все части тела у нее звериные. Это сторожевая собака, которая стерегла пеструю толпу жертв Кирки (подробность, не лишенная известного юмора), и теперь пригнав их к своей повелительнице, ждет дальнейших приказаний. Налево за четвертым товарищем видна фигура Одиссея. Он нарисован впрямь, с головой повернутой в профиль по направлению к Кирке; Одиссей наступает на Кирку, приподняв кверху локти и держа в правой руке меч наголо, а в левой ножны; на Одиссее короткий плащ, два конца которого перекинуты через плечи на грудь; плащ украшен красными кружками, окруженными белыми точками; грудь обозначена двумя красными кружками; борода и волосы раскрашены были, судя по фотографии, накладной краской. За спиной Одиссея виден пятый товарищ с головой льва; он убе-

гает влево, подняв правую руку и как бы призывая кого-то, быть может, остальных своих товарищей по несчастью. На правой стороне композиции этой фигуре соответствует уходящий вправо человек; голова его обращена назад к центру группы, одежда и раскраска вполне соответствуют таковым же на фигуре Одиссея. На противоположной стороне килика изображено приключение Одиссея у Полифема [1].

Второй килик [2], насколько можно судить по изображению у Müller'а, весьма сходен с первым, расходясь с ним лишь в подробностях. Посреди композиции помещается почти буквальное повторение центральной группы на первой чаше: Кирка с чашей в руке, превращенный товарищ, протягивающий руку к сосуду, и между обеими фигурами собака впрямь. Морда ее на этот раз повернута не в сторону Кирки, а по направлению к противопоставленной последней фигуре. За первым товарищем следует волк, потом пантера и козел. Последние два товарища спешат к месту действия оживленно жестикулируя. За спиной Кирки стоят друг за другом осел, петух и лев. За львом видна фигура Одиссея в таком же коротком плаще, как и на первой чаше, и с мечом в правой руке [3]. На самом левом краю картины стоит какая то человеческая фигура в длинном плаще, повидимому, фигура без значения, подобная таковой же фигуре на правой стороне композиции. Что изображено на противоположной стороне килика, в моих источниках не указано.

Если следовать примеру Müller'а, Luce и Buschor'а и толковать эту сцену, как сцену превращения товарищей Одиссея, то придется столкнуться с непреодолимыми на мой взгляд трудностями и несообразностями. Первая из них, это присутствие Одиссея при превращении его спутников. Ход событий изложен у Гомера, как известно, следующим образом. По прибытии на неведомый остров, который впоследствии оказался островом Айаеи, Одиссей разделяет всех своих спутников на две половины и бросает жребий, кому итти в глубину острова, кому остаться при корабле. По указанию жребия на разведки отправляется та часть его сподвижников, во

[1] Luce, рис. 2.

[2] Müller, 33, рис. 3.

[3] На фотографии у Müller'а голова Одиссея похожа на львиную, а не на человеческую голову. Не имея в своем распоряжении хорошего снимка и описания вазы, оставляю вопрос об этой интересной подробности открытым. Müller считает голову Одиссея человеческой.

главе которой стоял Эврилох, Одиссей же с другой частью остается у моря. Во время разведки путники набрели на дворец Кирки и, неосторожно доверившись ее гостеприимству, подверглись злой участи, которая выпадала на долю всех посетителей волшебницы. Один лишь Эврилох возымел подозрение, спрятался и, будучи свидетелем всего происшедшего, возвратился к Одиссею и известил его о случившейся беде. Одиссей один отправляется выручать своих друзей, встречается по дороге с Гермесом, который предупреждает его о грозящей ему опасности и дает ему наставления и противоядие. Затем Одиссей является к ничего не подозревающей Кирке и разрушает ее чары. Таким образом, присутствие Одиссея при превращении его товарищей явилось бы сущей нелепостью, разрушающей весь логически построенный ход дальнейших событий, так как, если бы Одиссей был свидетелем превращения, то ясно, что не могла затем иметь места новая попытка волшебницы подвергнуть его самого действию напитка.

Несостоятельность данного толкования, пожалуй, еще сильнее бросается в глаза при рассмотрении другой особенности нашего изображения. Дело в том, что здесь мы видим товарищей Одиссея не превращаемыми, а уже превращенными в животных и это в то время как Кирка еще только собирается преподнести им зелье. Müller заметил тот тупик, в который он попал благодаря своему объяснению, и постарался из него выйти, однако, нельзя сказать, чтобы удачно. Он высказал предположение, что после первого вкушения питья произошло частичное превращение, превращены были головы и конечности, но не все тело, теперь же предстоит превращение добавочное, после которого товарищи Одиссея уже совершенно потеряют человеческий облик! Не говоря уже о том, что на всех дошедших до нас вазах превращенные товарищи Одиссея всегда изображаются так же, как и на нашей чаше, то есть с человеческим туловищем и со звериными головами, (только при помощи такого приема художник мог ясно дать понять, что им представлены не настоящие звери, а превращенные в зверей люди), мы еще замечаем на Бостонской чаше странные для превращаемых людей эмоции. Во всех аналогичных сценах, несчастные жертвы Кирки своими жестами и движениями выражают охвативший их ужас и стараются поскорее скрыться с глаз волшебницы. Здесь же, наоборот, мы видим как превращенные со всех сторон об-

ступили Кирку, образовали своего рода очередь на право получения напитка, и первый в очереди в нетерпении даже протягивает руку к чаше.

Из всего сказанного, мне кажется, ясно, что общепринятое толкование Бостонских чаш неудовлетворительно. Равным образом невероятно было бы объяснение данной сцены, по аналогии с другими известными изображениями на вазах, как момент попытки Кирки превратить самого Одиссея[1]. На этих сценах, в противоречии с Гомером, правда часто фигурируют и товарищи Одиссея уже в зверином образе, но при этом они выказывают не радость, а страх за участь своего предводителя и стремятся так или иначе удержать его от вкушения зелья. Кроме того, совершенно ясно. что Кирка на нашей вазе протягивает чашу товарищам Одиссея, а не ему самому, как это требовалось бы обстоятельствами.

На Бостонской чаше изображен, следовательно, какой то иной, новый момент рассказа, какой именно это, думается, ясно подсказывается выясненной теперь общей ситуацией. Перед нами не сцена превращения товарищей Одиссея в животных, а, наоборот, сцена обратного превращения их из животных в людей уже после покорения Одиссеем Кирки[2]. По требованию Одиссея, Кирка собрала вокруг себя превращенных животных и приготовила новый напиток, имеющий силу разрушить чары первого и вернуть превращенным человеческий облик. Спадут с голов грива и щетина, вместо звериных морд вновь появятся человеческие лица и друзья Одиссея предстанут перед своим освободителем в прежнем виде, с тою лишь разницей, что, как это всегда бывает в аналогичных случаях в сказках, — после метаморфозы они станут моложе и прекраснее. При таком объяснении понятно присутствие Одиссея и нетерпение обступивших Кирку товарищей. Не вполне ясно лишь значение второй человеческой фигуры, того человека, который, оглядываясь на Кирку, уходит вправо. Скорее всего в нем следует признать какого-нибудь спутника Одиссея, которого тот привел с собой к Кирке. Хотя Гомер и подчеркивает, что Одиссей один пошел спасать друзей, но на памятниках изобразительных часто встречается мужская фи-

[1] Например на известном чернофигурном лекифе в Берлине, AZ, 1876, 187, табл. 15. Furtwängler, Vasenkatalog, n° 1960.

[2] Если верить описанию Müller'a—эта сцена, правда в ином виде, встречается еще на неизданной краснофигурной чаше с Афинского Акрополя (у. с., 60).

гура, присутствующая при встрече Одиссея с Киркой, причем на одном этрусском зеркале она носит имя Элеонора[1]. Таким образом и эта загадочная фигура не представляет собой чего-нибудь совсем необычного и не препятствует нашему толкованию Бостонской чаши.

Установив какой именно эпизод мифа об Одиссее у Кирки изображен на наших памятниках, посмотрим теперь в каком соотношении находятся последние к 10-й песне Одиссеи, царствует ли здесь полное согласие в трактовке темы или же, наоборот, обнаруживается некоторое расхождение. Тут прежде всего бросается в глаза облик спутников Одиссея. Гомер совершенно определенно говорит, что Кирка превратила их в свиней: стих 238 сл.:

Οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε
Καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.

Между тем на наших вазах мы видим всевозможных животных: львов, кабанов, лошадей, петухов и т. д. Такое многообразие превращения встречается далеко не на одной лишь нашей вазе, а почти на всех археологических памятниках, имеющих отношение к мифу о Кирке, и это начиная с наиболее древних ваз начала VI века и кончая римскими лампами. Расхождение вещественных памятников с 10-й песней Одиссеи в этом пункте давно уже было отмечено ученой литературой[2], причем в этом разнообразии образов усматривались следы более древнего варианта мифа, в котором сказочный элемент отразился с большей полнотой и яркостью, чем в нашей редакции Одиссеи. Следы этой более древней версии можно заметить и в самой 10-ой песне поэмы, в том ее месте, где описывается, как Эврилох с товарищами, приближаясь к дому Кирки, окружен был львами и волками, прежними жертвами волшебницы (стих 212 сл.). Имеются и литературные свидетельства, которые подтверждают отличную в этом отношении от Гомера версию мифа. Кроме приводимой ниже цитаты из эпитомы Аполлодора, сюда относится еще свидетельство Діона Хризостома, XXXIII, 58 (Arnim) «*ὁ παλαιὸς μῦθός φησι τὴν Κίρκην μεταβάλλειν τοῖς φαρμάκοις, ὥστε σῦς καὶ λύκους ἐξ ἀνθρώπων γίγνεσθαι*». Последнее свиде-

[1] Памятники эти следующие: краснофигурная чаша с Акрополя (Müller, 63), этрусское зеркало (Müller, 63), этрусская урна (Müller, 78), Эсквилинская картина с изображением приключений Одиссея (Müller, 72).

[2] Körte, AZ, 1876, 189; см. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen, 122.

тельство особенно интересно, так как речь здесь идет, повидимому, не об одних спутниках Одиссея, а о всех путешественниках, попадавших на остров Кирки. Существование последней, как знаменитой волшебницы, предполагается здесь независимо от Одиссеи.

На Бостонской чаше имеется, однако, еще одно существенное отступление от рассказа Гомера. Это не присутствие Одиссея при обратном превращении его спутников (присутствие это предполагается и у Гомера), а его угрожающая по отношению к Кирке поза, тот меч, который он держит наголо, готовый каждую минуту поразить им Кирку, если бы ей вздумалось выйти из повиновения и вновь прибегнуть к какому-нибудь коварству.

Дальнейший ход событий, после неудачной попытки превратить и Одиссея изложен у Гомера следующим образом. Кирка, узнав в своем победителе Одиссея, о прибытии которого было ей когда-то дано предсказание, высказывает готовность подчиниться его воле и предлагает ему, сложив с себя оружие, последовать за нею в ее покой. Одиссей сперва требует от нее страшной клятвы в том, что ему безоружному не сделано будет ничего дурного и, по выполнении этого условия, снимает меч и следует за Киркой. Таким образом, происходит примирение, а в это время прислужницы готовят пир. Когда хозяйка и гость садятся за трапезу, то Кирка замечает задумчивость Одиссея и его нежелание дотронуться до еды и спрашивает его о причине его грусти. Одиссей открывает ей свою заботу о друзьях и просит волшебницу возвратить им человеческий образ. Кирка готовит новое питье, отпирает хлев и совершает обратное превращение, после чего посылает за оставшимися у корабля спутниками. Начинается пир, который повторяется затем каждый день в течение года. Итак, по Гомеру освобождение превращенных совершается уже после примирения Одиссея с Киркой и изображение на нашей чаше, где Одиссей еще продолжает угрожать волшебнице мечом, находится в явном противоречии с изложением поэмы. Как же объяснить себе это противоречие?

Изложение Гомера в данном случае страдает, как мне кажется, некоторой непоследовательностью и отсутствием цельного, единого плана. В самом деле, в высшей степени странным является тот факт, что Одиссей сразу соглашается на предложение Кирки, забывает главную цель своего прихода — своих друзей и вспоминает о них уже много времени спустя за пиром. Нить рассказа

здесь как-бы прерывается и в него вносится какой-то чуждый ему расхолаживающий любовный элемент. Это непосредственное впечатление находит себе подтверждение и объяснение в данных филологических. Wilamowitz[1], подвергая анализу 10-ую песнь Одиссеи, приходит к выводу, что она дошла до нас не в первоначальной, а в более поздней, подвергнувшейся значительной переработке, редакции, причем, по его мнению, образцом для этой поздней редакции послужила песнь об Одиссее у нимфы Калипсо. Делая этот вывод, Wilamowitz не пытается, однако, воссоздать ход событий по древней редакции. Между тем, у нас теперь имеется литературное свидетельство, ставшее нам известным уже после выхода в свет труда Wilamowitz'а, свидетельство подтверждающее выводы германского филолога и позволяющее нам, как мне кажется, пойти дальше в реконструкции первоначальной редакции мифа об Одиссее у Кирки. В эпитоме Аполлодора VII, 16 (Wagner) читаем следующее изложение событий: «*(Ὀδυσσεὺς) διελὼν τοὺς ἑταίρους αὐτὸς μὲν κλήρῳ μένει παρὰ τῇ νηί, Εὐρύλοχος δὲ πορεύεται μεθ' ἑταίρων εἰκοσιδύο τὸν ἀριθμὸν πρὸς Κίρκην. καλούσης δὲ αὐτῆς χωρὶς Εὐρυλόχου πάντες εἰσίασιν. ἡ δ'ἑκάστῳ κυκεῶνα πλήσασα τυροῦ καὶ μέλιτος καὶ ἀλφίτων καὶ οἴνου δίδωσι, μίξασα φαρμάκῳ. πιόντων δὲ αὐτῶν, ἐφαπτομένη ῥάβδῳ τὰς μορφὰς ἠλλοίου, καὶ τοὺς μὲν ἐποίει λύκους, τοὺς δὲ σῦς, 'ς δὲ ὄνους, τοὺς δὲ λέοντας. Εὐρύλοχος δὲ ἰδὼν ταῦτα Ὀδυσσεῖ ἀπαγγέλλει. ὁ δὲ λαβὼν μῶλυ παρὰ Ἑρμοῦ πρὸς Κίρκην ἔρχεται, καὶ βαλὼν εἰς τὰ φάρμακα τὸ μῶλυ μόνος πιὼν οὐ φαρμάσσεται. σπασάμενος δὲ τὸ ξίφος ἤθελε Κίρκην ἀποκτεῖναι. ἡ δὲ τὴν ὀργὴν παύσασα τοὺς ἑταίρους ἀποκαθίστησι. καὶ λαβὼν ὅρκους Ὀδυσσεὺς παρ' αὐτῆς μηδὲν ἀδικηθῆναι συνευνάζεται καὶ γίνεται αὐτῷ παῖς Τηλέγονος.*

Этот рассказ Аполлодора содержит в себе, наряду с отмеченной уже чертой многообразия превращений, и иную чем в эпосе, последовательность событий. В Одиссее клятва Кирки, разоружение Одиссея и соединение его с Киркой предшествуют обратному превращению товарищей, у Аполлодора же обратное превращение следует непосредственно за угрозой Одиссея Кирке, а клятва и соединение совершаются уже позже, после того как достигнута была главная цель героя — освобождение товарищей. Сцена обратного превращения является, таким образом, кульминационным пунктом

[1] Homerische Untersuchungen, 115 сл.

в развитии всего действия, сценой полного торжества Одиссея над кознями волшебницы, и нам понятным становится, почему на нашей чаше, которая по трактовке сюжета, как в изображении сцены превращения, так и в мотиве многообразия совпадает именно с версией Аполлодора, Одиссей изображен в угрожающей позе, с мечем в руке.

Из всего сказанного вытекает, что у нас имеются две версии одного и того же мифа, причем одна версия представлена Одиссеей, другая же Аполлодором и интересующим нас сейчас археологическим памятником. Для того, чтобы выяснить себе соотношение обеих версий, важно установить дату Бостонской чаши и определить тот художественный круг, из которого она вышла.

Luce следующим образом описывает Бостонскую чашу n° 1. «Ваза представляет из себя ранний чернофигурный килик в 15 см. высоты и с диаметром в 21 см. Она склеена была из фрагментов, но сохранилась почти целиком, и единственной существенной недостающей частью является ножка, а также часть края, которые, однако, были дополнены. Ваза была сломана в древности и собрана при помощи скреп; отверстия для них ясно видны на рисунке.

Внутренняя сторона вазы не была использована для изображений; она сплошь покрыта черным лаком, за исключением четырех красных кругов. Ручки тяжелые и толстые с пуговицей на конце каждой ручки «сильно напоминают технику металла», как говорит о них музейный отчет; они украшены узором плюща, а на верхней и нижней поверхности имеются широкие красные полосы. Под фигурным изображением находится полоса лотосного орнамента, отделенная от первого двумя линиями. Орнамент этот состоит из чередующихся почек и цветов лотоса. Почки были первоначально раскрашены красной краской поверх черного лака, а цветы с их двумя остроконечными чашечками белой краской. Под полосой лотоса находятся три линии, затем следуют лучи. Поле вазы покрыто не содержащими никакого смысла надписями».

Чернофигурные килики описанной формы чрезвычайно редки. Отличительной чертой их является характерная ручка с пуговицей наверху. Luce называет, кроме Бостонской чаши, еще две вазы этой формы, одну в Берлине[1] и другую в Мюнхене[2]. К этому списку

[1] Furtwängler, Katalog d. Vasensammlung, n° 1872.

[2] Jahn, Beschreibung d. Vasensammlung König Ludwigs, n° 333.

надо еще прибавить известную чашу Эрготима, находящуюся сейчас также в Берлинском Антиквариуме[1]. Мнения ученых относительно места производства этих чаш расходятся. Furtwängler в каталоге Берлинского Музея высказывается за халкидское происхождение описанной им чаши, Luce, полемизируя с ним, считает Бостонскую и Берлинскую чаши произведениями одного и того же мастера и утверждает, что местом производства всех чаш этой формы надо считать Афины. Основывается он при этом исключительно на надписи Бостонской чаши, полагая, что надписи без смысла встречаются только на аттических вазах. Наконец, Buschor считает Бостонский килик вазой раннего аттического чернофигурного стиля, возникшей под сильным влиянием Халкиды. Что касается до Берлинской чаши, описанной Furtwängler'ом, и до чаши в Мюнхене, то они, насколько мне известно, не изданы, и потому в нашем разборе мы их оставили в стороне. Судя по описанию, они, действительно, имеют много общего с Бостонским киликом. Сосредоточим наше внимание на чаше Эрготима и на Бостонском килике.

Относительно места изготовления чаши Эрготима не может быть двух мнений. Этим местом несомненно были Афины, о чем с полной ясностью говорит аттический алфавит надписей с характерной трехштриховой сигмой. Относительно, того был ли автор чаши тем самым Эрготимом, который известен нам, как один из изготовителей знаменитой вазы François были высказаны сомнения Brunn'ом[2] и затем Bulle[3]. Сравнивая оба памятника, Bulle справедливо указывает на разницу стиля, которая может быть объяснена лишь некоторым, по его мнению, довольно значительным промежутком времени между изготовлением той и другой вазы. Bulle отмечает иную форму черепа, более круглую у фигур на чаше, крючковатые носы на чаше, тогда как на кратере они прямые, иную стилизацию волос и ушей. Со своей стороны прибавлю еще несколько замечаний к этому анализу. На чаше Эрготима волосы и бороды обозначены лишь в контуре и затем заполнены краской, на вазе François волосы не раскрашены, а отдельные пряди переданы при помощи мелких нарезных линий. Чрезвычайно характерно обозначение коленей; на вазе François мы всюду имеем треуголь-

[1] Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, табл. 238; WV, 1888, табл. IV, 2.
[2] Künstlergeschichte, II, 281.
[3] Silenoi, 45.

ник с выходящими из его бокового угла завитком кверху, на чаше также имеется треугольник, но под ним, а иногда еще и над ним, имеется независимый от него завиток книзу. Пропорции фигур на чаше более короткие, фигуры не так сильно вытянуты в длину, как на кратере Клития, и в то же время движения их более закругленные и свободные. Все это вместе взятое заставляет меня отнести чашу Эрготима к несколько более позднему времени, чем вазу François, но другие соображения не позволяют слишком отодвигать оба памятника друг от друга. На чаше мы еще видим явные признаки раннего чернофигурного стиля, как, например. чрезвычайно большие глаза и полное отсутствие складок на одеждах, что, как известно, меняется уже в эпоху Амазиса. Таким образом, если датировать вазу François 560 годом, то время изготовления чаши Эрготима пало бы на конец 50-х годов VI века.

Теперь обратимся к Бостонской чаше. По форме своей она, как мы видели, чрезвычайно сходна с чашей Эрготима, но в системе орнаментации имеются некоторые различия. Внутренняя сторона чаши в Бостоне лишена всякого изображения, тогда как внутри килика Эрготима находится медальон с изображением Геракла, душащего льва. Эта подробность не дает, однако, еще основания для решения вопроса о фабрике, так как и аттические чернофигурные килики зачастую бывают без изображений внутри. Затем, на Бостонском килике имеется орнамент в виде плюща на ручках и полосы из почек и цветов лотоса на туловище вазы. Как тот, так и другой орнамент являются одним из самых излюбленных на аттических чернофигурных вазах, однако не менее часто они встречаются и на вазах халкидского происхождения и, по всей вероятности, Афины заимствовали их именно из Халкиды вместе со многими другими формами и орнаментальными мотивами. В частности, относительно полосы лотоса обращает на себя внимание одна особенность. На всех известных мне вазах несомненно халкидского происхождения [1] под цветами и почками лотоса имеется круглое утолщение, которое не встречается на полосе лотоса нашей чаши и также, насколько мне известно, чуждо аттической орнаментике. Что касается до стиля изображения, то о нем, благодаря неудовлетворительности издания Бостонской чаши, можно говорить лишь очень приблизительно. Речь может итти скорее об общем

[1] Например, Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, табл. 31, 101, 102.

впечатлении, чем о детальном анализе. Общее впечатление у меня слагается скорее в пользу сходства с аттическим, а не с халкидским стилем. Халкидская живопись, как известно, отличается большой живостью и сочностью, но в то же время и некоторой поверхностностью, даже неряшливостью исполнения. Фигуры же на нашей чаше производят впечатление большой точности, строгости и сдержанности, черты более свойственные аттической живописи. Затем, мастера халкидских ваз обыкновенно ограничиваются одними лишь контурами, избегая внутреннего рисунка и мелких деталей. На Бостонской чаше есть, хотя и не развитой внутренний рисунок (ключицы и грудь Одиссея), а щетина на плечах кабанов передана очень тонкими, мелкими линиями, равным образом, как и украшения ножен Одиссея. Наконец, на халкидских чашах очень заметна любовь к широкому применению раскраски одежды, которая часто сплошь покрывается красной или белой краской. Одежда Одиссея и его спутника черная и украшена лишь мелкими узорами в виде красных кружков с белыми точками. В некотором противоречии с нашими выводами находятся, казалось бы, надписи нашей чаши. Последние хотя и бессмысленны, но составлены из букв определенного начертания, и среди них мы находим знак C[1], который чужд аттическому и наоборот присущ халкидскому алфавиту, где он служил для обозначения буквы Г. Однако, едва-ли следует приписывать этому обстоятельству решающее значение, т. к. эти буквы могли просто быть списаны аттическим мастером с халкидского оригинала.

Таким образом, мы приходим к выводу, что Бостонская чаша аттического происхождения, но возникла она, как вероятно и все чаши этой формы, под сильным халкидским влиянием. Об этом ясно говорит форма ручек чаши, форма определенно торевтическая. Халкида же была, как известно, знаменитым центром металлического производства, и все вазы халкидского стиля носят совершенно ясные следы подражания металлическим оригиналам. В частности и характерные пуговицы на ручках наших чаш встречаются также и на чисто халкидских глиняных вазах, например, на Мюнхенской гидрии у Furtwängler'a[2]. Халкидское керамическое производство процветало очень недолго и все вазы халкидского

[1] Ср. Luce, рис. 2.

[2] У. с., тбл. 31.

производства относятся к одной эпохе, а именно к 60-м и 50-м годам VI века. Наша чаша может быть, таким образом, датирована скорее всего также 50-ми годами VI века с чем, как мы видим, вполне совпадает датировка родственной ей чаши Эрготима.

Возвращаясь к мифу о Кирке, мы теперь имеем в руках твердые данные для того, чтобы признать версию Аполлодора весьма древней. Будь у нас в распоряжении один лишь столь поздний литературный памятник, каковым является Библиотека Аполлодора, мы справедливо могли бы усумниться в древности засвидетельствованного им литературного предания. Теперь же, благодаря Бостонской чаше, мы знаем, что миф об Одиссее у Кирки рассказывался точно таким же образом, как у Аполлодора, еще в середине VI века, т. е. еще до так называемой Писистратовской редакции Гомеровских поэм. Мне кажется, что и по общему своему характеру Аполлодоровская версия носит в себе больше черт древнего, первоначального творчества, нежели версия поэмы Гомера. В ней сильнее и богаче сказывается элемент сказки, как это заметно по многообразию превращения товарищей Одиссея. С другой стороны в ней больше последовательности и единства действия и характеры главных действующих лиц Одиссея и Кирки выступают с большей цельностью и рельефностью. В общеизвестной же передаче мифа, яркие сказочные черты до известной степени стушевываются, в развитие фабулы вплетается чуждый ей любовный элемент и, благодаря этому, получается некоторая нежелательная двойственность. Кирка-волшебница бледнеет перед Киркой-любовницей, а Одиссей, ради любовного приключения, забывает своих товарищей. Все это, как мне кажется, не исконные черты мифа, а результат позднейшей его переработки. Мысль Wilamowitz'а о том, что 10-я песнь Одиссеи в том виде, в каком она дошла до нас, создана была по образцу романического приключения Одиссея у нимфы Калипсо, получает, таким образом, казалось бы, полное подтверждение.

Олицетворение общины Херсонеса Таврического на монетах.

А. В. Орешникова, ученого сотрудника Академии.

На изданной мною медной монете Херсонеса Таврического[1] видим на лицевой стороне оплечный бюст молодой женщины в венке из остроконечных листьев (или колосьев?), с лирою впереди и с надписью ΧΕΡΣ, означающею сокращение имени божества *Χερσόνασος*. Описанное изображение (рис. 1) я объяснял олицетворением города Херсонеса, носившим имя богини Херсонас, которой был воздвигнут алтарь на акрополе города, рядом с алтарем Девы[2]. Но к какому разряду божеств можно было отнести Херсонас—я не решил. Богинею города Тихою она не могла быть, так как сама Дева была ею, что подтверждается монетами Херсонеса с изображениями Девы как Тихи, оглавными и в рост со стенным венцом (corona muralis), на голове,



который виден на обороте издаваемой на рис. 1 монеты; литература о монетах этого типа указана в вышеназванной моей статье. Не мог я назвать также нимфою, как охарактеризовал ее Minns[3], так как музыкальные инструменты входят, как аттрибуты, лишь у некоторых муз, сирен и некоторых вакхических нимф (менад)[4]. Таким образом, Херсонас осталась без точного определения.

[1] Орешников, Херсонас, божество Херсонеса Таврическ
144-152.

[2] IosPE, I_2, n° 352.

[3] Scythians and Greeks, 544.

[4] Imhoof-Blumer, Nymphen und Chariten auf griech. Münzen. JIAN, .

После мне удалось найти еще два памятника древности, дополняющие ряд женских божеств с музыкальными инструментами: один нам сохранила нижеописанная стела из Амикл, о другом читаем у Павсания.

Löschcke, издал[1] мраморную стелу с греческою надписью, относимую им ко II или I веку до Р. Х. Стела найдена в небольшом селении Махмуд-бей, территорию которого Löschcke считает местоположением древнего спартанского города Амикл с храмом богини Александры. Во II веке по Р. Х. Амиклы посетил Павсаний; город тогда был уже простым поселком: после разрушения его дорийцами он не был восстановлен.



На стеле высечена греческая надпись, содержащая почетный декрет, данный амиклейскою обою (*'ωβά*) коллегии трех эфоров за мягкое и бескорыстное исполнение их должности[2], за что они должны быть публично восхваляемы и т. д. Решение это определено вырезать на камне на общественный счет и выставить в храме Александры (*καὶ στᾶσαι εἰς τὸ ἱερόν τᾶς 'Αλεξάνδρας*). Стела украшена рельефом с изображением сидящей и играющей на лире богини Александры: перед нею стоят три эфора, первый, по объяснению Löschcke, держит в руке жертву, у остальных правые руки молитвенно подняты вверх (рис. 2).

Находка рельефа с изображением богини Александры в местности древних Амикл Löschcke ставит в связь с одним произведением искусства, которое находилось в Амиклах. Павсаний его описывает так[3]: «Из амиклейских достопримечательностей... два тре-

[1] Stele aus Amyklä, AM, III (1878), 164-171.

[2] В Спарте было три дорийских филы, разделенных на 10 об (*'ωβαί*), которые также носили название фратрий; см. Любкер, Реальн. слов. класс. древн. (под ред. Модестова), 794.

[3] Павсаний, Описание Эллады, пер. Янчевецкого, III, 18, 7-8, стр. 355.

ножника, работы художников пароеца Аристандра и аргосца Поликлета[1]. Первый изваял женщину с лирой, представляющую Спарту (*γυναῖκα ἔχουσαν λύραν Σπάρτην δῆθεν*), второй Афродиту, называемую Амиклейскою. Эти два треножника больше других (ранее Павсаний упоминает о других треножниках) и сделаны после победы при Эгос-Потамах».

Краткое описание треножников у Павсания не позволяет нам представить их внешнего вида, т. е. были ли скульптуры Аристандра и Поликлета изваяны самостоятельно и помещены около треножников или под ними, или они украшали горельефом поверхности котлов треножников. Löschcke так восстанавливает произведение Аристандра: художник изваял самостоятельно фигуру женщины с лирой, т. е. Спарту, и поместил ее, как подпорку, под котлом треножника. Насколько правильно такое восстановление произведения Аристандра — судить не могу: для доказательства необходимо указать на аналогию. Я не могу вдаваться в исследование подобных памятников, не будучи знаком с ними, могу лишь дать случайное указание на два памятника, в которых сгруппированы фигура человека и треножник.

1. На монете Кротона, относимой Head'ом[2] к V-IV веку до Р. Х., видим треножник, около которого, с одной стороны, изображен Аполлон, стреляющий из лука, с другой — Пифон. Возможно допустить, хотя и с некоторою натяжкою для таких ранних монет, что монетное изображение воспроизводит, может быть, местную статуарную группу, литературных сведений о которой не сохранилось[3].

2. Другой памятник — из римских времен, датирован 30 годом по Р. Х.: это известный пьедестал к статуе Тиберия, воздвигнутой в Риме в честь императора 14 малоазийскими городами[4]; на пьеде-

[1] Некоторые авторы в Аристандре предполагают видеть отца Скопаса; см. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik$_3$, II, 10, прим. 9. Поликлет младший ученик Навкида, см. Overbeck, I, 405.

[2] Hist. num.$_2$, 96.

[3] Некоторые историки искусства видят на кротонской монете воспроизведение группы Аполлона с Пифоном, работы ваятеля Пифагора Регийского, что решительно отрицает Overbeck, I, 239, прим. 162, но A. Furtwängler, в Roscher's Lexikon, Apollo, 458, говорит, что на монете Кротона видим, вероятно, свободное подражание группе Аполлона с Пифоном работы Пифагора, причем автор пишет, что весь ритм фигуры Аполлона исполнен в духе регийского скульптора.

[4] Пьедестал найден в Пуцуоли в XVII в.; см. Overbeck, II, 434.

стале сильным горельефом изваяны олицетворения городов, между которыми видим олицетворение города Марины в Эолиде в виде женщины, опирающейся рукою на треножник.

Оба приведенных примера указывают, что группировка фигуры человека с треножником могла быть разнообразна.

Далее Löschcke сомневается, чтобы приведенное Павсанием объяснение женщины с лирой, как Спарты, было верно; скорее он в женщине видит не олицетворение Спарты, а богиню Александру: даже, по его мнению, если предположить, что Аристандр хотел изобразить Спарту, то заимствовал художественную форму для местной героини с амиклейской богини Александры. Культ Александры, кроме Амикл, существовал в Левктрах[1] и в Давнии (*Δαυνία*, прежнее название Апулии). Об амиклейской Александре Павсаний[2] пишет так: «В Амиклах, бывшем городе... замечателен храм Александры с ее статуей. Эту Александру амиклейцы считают Кассандрой, дочерью Приама»[3].

Монеты не сохранили изображения богини Александры, олицетворение же Спарты, но без лиры, находится в виде головного женского изображения с надписью ΣΠΑΡΤΗ на некоторых лакедемонских монетах[4].

Прав ли Löschcke, считая изображение Спарты в виде женщины с лирой за богиню Александру, сказать нельзя; но если следовать показанию Павсания (отрицать которое мы не имеем уважительных причин), что виденная им скульптура женщины с лирой изображает Спарту, то мы в ней получаем тип олицетворения всей спартанской общины, которое явилось из под резца скульптора, несомненно, как следствие духовного подъема спартанцев после победы Лисандра в 405 г. над афинским флотом при Эгос-Потамах.

Пример олицетворения целого государства, какой представляет скульптура Спарты, работы Аристандра, позволяет мне высказать предположение, что, по аналогии, и херсонесская скульптура могла изображать олицетворение не одного города Херсонеса, а всей херсонесской общины. Как лира у спартанского олицетворения рисует нам ликующее настроение художника после победы Ли-

[1] Павсаний, III, 26, 5.
[2] III, 19, 6.
[3] Roscher, 984-985, s. v. Kassandra.
[4] Head, 436; R. Weil, Die Familie des C. Julius Eurycles, AM, VI (1881), 14.

сандра, таким же чувством мог руководиться и херсонесский скульптор, создавая свое произведение, может быть, также после какой либо, неизвестной нам, победы херсонесцев, одержанной ранее прибытия в Тавриду войск Диофанта, полководца Мифрадата.

В каком виде была изваяна Херсонас, т. е. в рост или сидя, как на амиклейской стеле, мы не знаем, но упомянутые здесь оба памятника, богини Александры на амиклейской стеле и описанная Павсанием скульптура,—позволяют составить некоторое представление о той или другой форме, в которую облек ваятель херсонесскую статую. Что олицетворение херсонесской общины находилось не на одних монетах, но существовало и в скульптуре, я заключаю по лире, которая, как аттрибут различных эллинских божеств, в том числе Артемиды Гимнии, которую в нашем олицетворении предполагал видеть Бертье-Делагард[1], ввела бы не херсонесца, смотрящего на монету, в недоумение, но херсонесцу изображение богини с лирой было понятно: он знал, что в главном городе его общины есть божество Херсонас с лирой; конечно, он мог признать только ее на монете. Без скульптурного изображения и херсонесцу бюст с лирой на монете был бы непонятен.

В заключение обращу внимание на следующее: на изданной на рис. 1 монете[2] с олицетворением херсонесской общины на лицевой стороне и Девы на обороте, около бюста Херсонас читаем ее наименование ΧΕΡϹόνασος, подобное аналогичным надписям с именами на многих греческих монетах, отмеченных мною в статье о Херсонас, божестве Херсонеса Таврического[3]. Судя по редкости херсонесских монет, имеющих надпись с именем божества (мне известен только один издаваемый здесь экземпляр), тип этот чеканился непродолжительное время: после получения Херсонесом свободы от Юлия Цезаря надпись имени божества заменена была надписью Ἐλευθέρας[4], которая продолжала чеканиться на моне-

[1] Значение монограмм, ЗНО, I, 63.

[2] В статье о Херсонасе, НАК, в. 63, 149, я отнес монету к началу II века по Р. Х., руководясь типами монет элевферии, полученной при Антонинах; в настоящее время, допуская возможность чеканки монет времени элевферии, данной Цезарем, датировка нашей монеты должна быть отодвинута в I в. до Р. Х.

[3] НАК, в. 63, 146–147.

[4] НС, III, тбл. II, 36, 38; на таблице изображены монеты обоих типов. Тип монеты 38 имеет большое сходство с экземпляром Уварова, изображенным в Каталоге, тбл. I, 310.

тах с теми же изображениями и при второй элевферии, полученной Херсонесом при Антонинах. Но во всяком случае видеть в бюсте лирой олицетворение элевферии нельзя, так как известны монеты этого типа, где надпись Ἐλευθέρας сопровождает изображение Девы, а имя города Херсонеса находится около бюста с лирою[1].

Таким образом, монетное изображение женщины с лирой возможно признать только за Херсонас, скульптурное изображение которой находилось в Херсонесе, а алтарь рядом с алтарем Девы стоял на акрополе города.

[1] См. Каталог собр. гр. Уварова, тбл. I, 310. У Бурачкова изображен ряд монет на тбл. XVI, рис. 101, 106, 108-114, где надписи с именем города и с элевферией чередуются около бюста с лирою.

Три вазы стиля Вурва в Эрмитаже.

Т. Н. Книпович, научного сотрудника Академии.

Среди богатого материала южно-русских ваз, собранного в Эрмитаже, безусловный интерес представляют три издаваемые вазы, как относящиеся к особой группе малоизученного у нас стиля Вурва, — группе, которая была представлена до сих пор всего лишь одной вазой.

I. Первая из этих ваз (тбл. X) была куплена Археологической Комиссией в 1903 г. у продавца древностей Гохмана, по словам которого была найдена в Ольвии; она упоминается в статье Б. В. Фармаковского о раскопках на юге России в 1903 г.[1] и в каталоге ваз Эрмитажа, составленном О. Ф. Вальдгауэром[2]. Издана ваза нигде не была: в Эрмитаже значится под инв. n° 13908.

По своей форме ваза представляет большую, плоскую чашу на низкой подставке с двумя маленькими, вытянутыми в горизонтальном направлении ручками; их концы образуют характерные выступы по обе стороны каждой из ручек. Высота чаши 7,5 см., диаметр без ручек 26,5 см., с ручками 32 см. Глина светлого, красновато-желтого тона, плохого качества: обращают на себя внимание многочисленные углубления, особенно заметные на тех местах, где посбит сглаженный поверхностный слой. Все это значительно отличает ее от той аттической глины, которая употреблялась в эпоху развитого чернофигурного и краснофигурного стилей: глина нашей вазы скорее напоминает беотийскую. Роспись сделана черным лаком по фону глины; лак тусклый и производит впечатление жидкого — во многих местах сквозь него просвечивает фон глины, что придает ему коричневый оттенок; в более густых слоях лак приобретает металлический отлив. Кроме лака, употребляются накладные краски — белая краска и пурпур; детали намечены резцом. Сохранность вазы хорошая, лишь незначительно посбиты края.

[1] B. Pharmakowsky, Funde in Südrussland im Jahre 1903, AA, 1904, 106.

[2] Краткое описание собрания античных расписных ваз$_2$, СПб. 1914, 60.

Роспись располагается и на внутренней, и на наружной сторонах. Внутренняя часть чаши покрыта черным лаком; в центре оставлен в цвете глины кружок диаметром около 12 см.; на нем черным лаком изображена фигура пляшущего человека; волосы и борода его окрашены пурпуром, черты лица и детали мускулатуры обозначены резцом. Обращают на себя внимание длинные, вытянутые пальцы руки и также сильно удлиненная и неестественно загнутая внутрь стопа ноги. На наружной стороне фриз из фигур животных: это три львицы, козел, кабан. Все фигуры сделаны в силуэтной технике; глаза, нос и уши, детали мускулатуры, борода у козла, щетина у кабана намечены резцом; пятна на выступающих частях туловища, передающие, повидимому, блеск шерсти, также шеи у всех животных окрашены пурпуром, лбы и носы львиц—белой краской. Пурпуром сделаны также широкий круг на наружной стороне, вокруг подставки, тонкий круг на донышке и концентрические круги вокруг медальона на внутренней стороне, по фону черного лака. Фигуры зверей имеют тяжеловатые формы; бросаются в глаза несоразмерно массивные по сравнению с узк средней частью туловища грудь и бедра львиц.

Между фигурами животных—заполнительный орнамент: это, главным образом, кружки и ромбики с точкою в центре, по большей части обведенные кружком точек; затем, встречаем ряд углов, входящих один в другой, и наконец—ряды точек и отдельные точки и пятна различной и неправильной формы. В общем, заполнительного орнамента много; определенно чувствуется, что мастер еще избегает пустых промежутков. По краю сосуда, там, где стенка его поднимается вертикально вверх,—орнамент из черточек; за пределами расписанного поля, как на внутренней, так и на наружной стороне, также на донышке—концентрические круги, сделанные то черным лаком, то пурпуром.

II. Вторая ваза (тбл. XI) куплена в 1903 г. у Войтинаса, по его словам происходит с острова Березани[1]. В Эрмитаже значится под инв. n° 13833. Форма совершенно та же, что и у первой вазы, и очень близки и их размеры: высота около 9 см., диаметр с ручками 36,5 см., без ручек 31—31,5 см. Глина, по сравнению с глиной первой вазы, краснее и лучше по качеству: она все еще уступает хорошей аттической глине чернофигурных и краснофигурных сосу-

[1] ОАК, 1903, 152-153, рис. 304 a, b.

дов, но уже значительно ближе к ней. Также лучше, гуще и более блестящ лак. Распределение росписи по наружной и внутренней сторонам, орнамент из черточек по краю чаши, красные и черные концентрические круги — все это совершенно так же, как на первой вазе: только на наружной стороне, вокруг подставки, вместо кружков — расходящиеся лучи. На внутренней стороне, в центральном кружке — голова Горгоны; ее глаза, язык и часть волос окрашены пурпуром. На наружной стороне, на месте фриза зверей — растительный орнамент из бутонов и распустившихся цветов лотоса и пальметок; обильно применены резьба и обе накладные краски. Роспись сделана очень небрежно, линии резца часто проведены не на месте, накладные краски заходят за линию контура. Сохранность хорошая.

III. Третья ваза (тбл. XII) приобретена в 1910 г. и также, по словам продавца, происходит с Березани[1]. В Эрмитаже инв. n° 17454. Форма как у двух предыдущих ваз. Высота 6,5 см., диаметр с ручками 33 см., без ручек 27,5 см. Глина и лак очень сходны с предыдущей вазой; роспись распределена как на обеих описанных вазах: вокруг подставки — круги, как на первой. Во внутреннем медальоне — голова и передняя часть туловища льва: шея его окрашена пурпуром. На наружной стороне — растительный орнамент из цветов и бутонов лотоса; промежутки между цветами заполнены орнаментом из кружков с точкой в центре и небольших пятен неправильной формы; этот заполнительный орнамент сходен с заполнительным орнаментом первой вазы. Работа здесь тщательнее, чем на предыдущей вазе.

Из трех описанных ваз наиболее интересный и характерный экземпляр представляет первая. В связи с этим в своем дальнейшем изложении я буду основывать определение стиля на особенностях именно этой вазы, а затем укажу, почему считаю возможным отнести к той же группе и остальные две.

Форма вазы и характер росписи заставляет отнести ее к группе ваз стиля Вурва, т. е. того стиля, который господствовал в Аттике в эпоху, предшествующую окончательному утверждению аттического чернофигурного стиля. Чтобы лучше выяснить те соображения, которые заставляют меня придти к этому выводу, считаю не лишним дать по возможности краткий очерк указанного стиля.

[1] AA, 1911, 22 , -40 (Pharmakowsky, Russland).

Стиль получил свое название по имени аттической деревни Вурва, где в 1890 г. был раскопан некрополь, содержавший, между прочим, ряд ваз указанного стиля. Впоследствии Nilsson[1] восставал против этого названия, заменяя его в своей статье более общим обозначением «attische Vasen mit Tierstreifendekoration»; тем не менее, нашлись защитники первого имени[2]; будем употреблять его и мы, помня, что именем Вурва мы обозначаем не только группу ваз некрополя Вурва, но также и сосуды, найденные в других местностях и объединенные с первыми общностью стиля.

Вазы некрополя Вурва были изданы Στάης'ом[3]. Среди них Στάης различает три группы: первая представлена скифосом с лебедями[4], носящим резко выраженные черты геометрического стиля; эту группу он называет прото-аттической. Вторая группа названа им аттико-коринфской, и она то и представляет то, что мы подразумеваем, говоря о стиле Вурва. Она характеризуется тем, что главная роль в росписи сосудов, к ней относящихся, принадлежит изображениям животных, располагающихся фризами[5]. Наконец, последняя группа ваз некрополя Вурва — аттические чернофигурные, в росписи которых главная роль переходит к человеческим изображениям[6]. Мы здесь будем говорить только о второй группе ваз, учитывая, конечно, обстоятельства находки их вместе с геометрическими и чернофигурными.

Указывая на сходство между вазами этой группы и керамикой коринфского стиля, Στάης отмечает в то же время черты, определенно выделяющие эти вазы в особую группу. Это, прежде всего, легкость сосудов и изящество их форм, свидетельствующие об аттическом производстве их[7]. Мы можем прибавить сюда еще некоторые особенности этих ваз, отличающие их от коринфских: в керамике стиля Вурва преобладают другие формы сосудов; глина всех ваз указанного стиля, при значительных разновидностях ее на отдель-

[1] Attische Vasen mit Tierstreifendekoration, JDAI, XVIII (1903), 124.

[2] Graef, Antike Vasen von der Akropolis zu Athen, I, 51.

[3] AM, XV (1890), 320-329, тбл. IX-XII (Στάης).

[4] У. с., тбл. X.

[5] Это отразилось и в том имени — attische Vasen mit Tierstreifendekoration, — которым заменяет имя Вурва в упомянутой уже мною статье Nilsson.

[6] AM, XV, тбл. XII.

[7] ἀἠλεπτότης... αὐτῶν καὶ ἐργασίαν (стр. 327).

ных экземплярах, имеет всегда красноватый тон, а не светложелтый, как на коринфских; наконец, сличая роспись ваз того и другого стилей, мы в самой трактовке животных, в технике их изображения, найдем существенные различия. Все указанные черты отличия станут нам яснее, когда я остановлюсь подробнее на отдельных особенностях стиля Вурва.

Впоследствии группа была пополнена большим количеством ваз того же стиля. Сюда относятся, прежде всего, несколько сосудов из найденных в 1893 г. в Марафонском некрополе 490 г.; они изданы Στάης'ом[1]. Далее, целый ряд ваз был отнесен к той же группе Thiersch'ем[2], Böhlau[3], Nilsson'ом[4], Graef'ом[5], Walters'ом[6]; наконец, особенно важна и интересна для нас ваза, находящаяся в Афинском Национальном музее и изданная Nicole'м[7]. Таким образом, мы обладаем довольно обширным материалом в интересующей нас области, что дает нам возможность сделать некоторые обобщения относительно стиля.

Прежде всего коснемся вопроса о форме сосудов. Безусловно преобладает форма чаши на низкой подставке с двумя горизонтально-направленными ручками с характерными выступами, образуемыми их концами[8]. Форма эта не тождественна на всех экземплярах; варьирует большая или меньшая глубина чашки, округлость стенок, форма ручек. Ближе всего к нашим из всех изданных ваз по форме, как и вообще по всем своим особенностям, ваза, изданная Nicole'м: эта разновидность формы характеризуется малой глубиной, очень слабой выгнутостью стенок, маленькими ручками. Иногда такие чашки покрываются крышкой с выступом посредине — получается форма аттической леканы. Размеры чаш, когда

[1] Στάης, Ὁ ἐν Μαραθῶνι τύμβος. AM, XVIII (1893), 46 сл., тбл. II-V.

[2] Tyrrhenische Amphoren, 146 сл.

[3] Aus jonischen und italischen Nekropolen, 115 сл.

[4] JDAI, XVIII, 127-135.

[5] Graef, у. с. I, 51 сл.

[6] JHS, XXXI (1911), 1 сл.

[7] Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes, Suppl. par G. Nicole, 169, n° 891, альбом, тбл. X.

[8] Установленного, общепринятого названия для этой формы не существует; большие, плоские сосуды на низкой подставке называются иногда блюдами (описание наших ваз в Эрмитаже; каталог Вальдгауера); сосуды на более высоких ножках — киликами (Walters, у. с.) и т. д.

они указаны, близки к размерам наших ваз: между 8 и 13 см., диаметр — между 24 и 38 см.

Из других форм употребительна форм амфоры; встречаются, по уже значительно реже, скифосы, гидрии, кратеры и др.

Глина всегда имеет красноватый тон, но оттенки ее очень колеблются — от бледно-серого или желтого до яркого, оранжево-красного. То же касается качества глины: на поздних экземплярах стиля Вурва глина по большей части хорошая, плотная и хорошо промытая, приближающаяся к глине сосудов развитого чернофигурного и краснофигурного стилей, на более ранних она очень различна, иногда определенно плохого качества[1]. Весьма различен и лак: иногда это — блестящий, густой, черный аттический лак, иногда — жидкий и тусклый. Фигуры везде сделаны силуэтом по фону глины. На большинстве экземпляров применяются накладные краски; при этом мы встречаем ряд ваз, где употребляется только пурпур[2]; реже попадаются сосуды, употребляющие только белую краску[3]; наконец, на некоторых мы видим обе краски одновременно[4]. В применении накладных красок мы замечаем известную закономерность: так, пятна на выступающих частях тела зверей, воспроизводящие блеск шерсти, сделаны всегда пурпуром — белой краской он здесь не заменяется никогда; также пурпуром окрашиваются шеи животных. Затем, часто бывает окрашена — иногда пурпуром, иногда белой краской — нижняя часть тела животных: лоб, нос, усы, глаза львиц, лица сирен и сфинксов также обычно окрашены той или другой накладной краской — при этом, если употребляются обе краски, то предпочтение отдается здесь белой. Белая краска, сверх того, иногда просто кладется пятнами по всему телу или по шее зверей: очевидно, в этом случае ею не выделяются определенные части тела, как в предыдущих случаях, а передается пестрота шкуры. К вопросу об употреблении накладных красок я еще вернусь, когда буду говорить о датировке. Резьбы употребляется много, причем мы находим линии резца всегда на одних и тех же местах, в строгом соответствии с распределением их на нашей первой вазе. Характерны линия резца, отделяющая нижнюю часть тела

[1] Ср. Graef, у. с., 59, n° 550: «ganz heller, sehr poröser Ton»,

[2] AM, XV, 325, A; XVIII, тбл. II; Nilsson, у. с., 129 сл.; Walters,

[3] AM, XVIII, тбл. III; Nilsson, n° 13, рис. 7.

[4] Nilsson, n°n° 12 и 14; Nicole, 169, тбл. X.

от верхней, линия, ограничивающая плечо, ряд черточек на боках, две продольные и две поперечные черточки на передних ногах львов и львиц; пятна пурпура, передающие блеск шерсти, также ограничены обычно двумя резными черточками.

Что касается сюжетов, то я уже указывала, что главный мотив аттической керамики стиля Вурва — животные, располагающиеся фризами. При этом изображаются постоянно те же животные: чаще всего мы видим львицу, за ней следует лев, водяные птицы (гуси или лебеди), баран, кабан, козел; реже — бык, олень, лань. Часто изображаются также фантастические существа — сирена, сфинкс; один раз, на вазе Nicole — пегасы. Эти изображения носят чисто декоративный характер: животные идут или сидят одно за другим; переплетаясь хвостами, они образуют иногда непрерывные цепи. Никакой сцены, действия мы здесь не встретим. Часто в расположении фигур зверей соблюдается строгая симметрия. На амфорах таких фризов бывает несколько, на чашах — на неглубоких один на глубоких два и даже три. Далее, интересно обратить внимание на часто встречающийся внутри чаши медальон в цвете глины с изображением другого содержания, чем на наружной стороне. Это — голова и передняя часть тела лошади на одной из чашек некрополя Вурва и сирена — на другой, крестообразный орнамент из пальметок и лотосов на чашке Британского музея, всадник на льве на чаше Афинского музея. На наших вазах этому совершенно соответствует изображение пляшущего человека, передней части льва, головы Горгоны.

Среди заполнительных орнаментов преобладают розетки, исполненные в силуэтной технике с отделенными друг от друга линией резца лепестками, иногда с пятнами пурпура или белой краски посредине. Затем, характерным для стиля является орнамент, представляющий комбинацию пальметок и цветов лотоса, встречающийся, кроме ваз стиля Вурва, на халкидских вазах и на аттических чернофигурных; изредка попадаются розетки из точек. Заполнительный орнамент нашей первой вазы и сходный с ним — третьей вазы находит себе аналогию, за то очень близкую, только в орнаменте чаши, изданной Nicole'м; корни этих кружков и ромбиков с точками, несомненно, в древнейшей ионийской керамике.

У края чаши, там, где стенка поднимается вертикально вверх, встречается чаще всего разорванный меандр, иногда сплошной

меандр; на афинской вазе, как и на трех наших, здесь простой орнамент из черточек. Характерным для стиля признается (Nilsson) Strahlenkorb — ряд лучей, расходящихся от подставки к линии фриза; он отсутствует на наших первой и третьей вазе, но есть на второй. Наконец, как на наружной, так и на внутренней стороне, вокруг ножки или центрального медальона—концентрические круги, сделанные пурпуром или черным лаком.

На основании сказанного мы убеждаемся, что во всяком случае первая из описанных нами ваз содержит ряд особенностей, типичных для стиля Вурва. Это — форма вазы, сюжет, техника росписи с обилием резьбы и накладными красками в тех же местах, как и на других экземплярах группы; характерный медальон на внутренней стороне. Из всех изданных ваз ближе всего к ней — ваза Афинского музея: это — чаша совершенно той же формы, с тем же распределением росписи; на наружной стороне—два льва, две львицы, два пегаса; во внутреннем кружке—белая фигура всадника на льве; заполнительный орнамент—те же кружки, ромбики, точки и уголки, как и на нашей первой вазе; встречается, кроме того, характерный для стиля орнамент из цветка лотоса и пальметки; то же распределение красок и резьбы; та же замена расходящихся лучей вокруг подставки концентрическими кругами; тот же орнамент из черточек на месте меандра. К сожалению, издатель вазы ничего не говорит ни об ее размерах, ни о глине, ни об обстоятельствах ее находки; мы можем лишь предполагать, что размеры приблизительно те же, что и на большинстве сосудов стиля Вурва.

Вторая и третья издаваемые нами вазы отличаются от большинства сосудов стиля Вурва тем, что на месте фриза животных у них — растительный орнамент; но сходство между ними и с одной стороны — первой вазой, с другой — вазой Афинского музея так значительно, что они не могут не принадлежать к тому же стилю. Нас не должно смущать отсутствие, казалось бы, главной черты стиля — звериного фриза: мы уже знаем случай замены изображений людей, животных или фантастических существ во внутреннем кружке — растительным орнаментом на вазе Британского музея; и к тому же растительный орнамент из пальметок и лотосов, как мы видели, вообще характерен для стиля Вурва.

Относя наши вазы к стилю Вурва, мы должны отметить в то же время некоторые черты, отличающие их от большинства сосудов

указанного разряда: заполнительный орнамент первой вазы и сходный с ним третьей вазы находят себе аналогию только на вазе Афинского музея; также только на этой вазе, на месте обычного меандра, орнамент из черточек; чаши стиля Вурва обычно бывают глубже, чем наши, стенки их более округлы. Интересно отметить, что и издатель вазы Афинского музея, и Perrot и Chipiez[1] рассматривают ее, как своеобразный, совсем особняком стоящий экземпляр стиля Вурва. Теперь к ней присоединяются еще три вазы: таким образом, мы получаем особую группу стиля Вурва, представленную пока четырьмя указанными вазами и характеризующуюся: малой высотой сосудов по сравнению с их диаметром, едва заметной округлостью стенок, маленькими ручками; обязательным кружком в цвете глины среди черного поля внутренней стороны, с изображением, по содержанию отличающимся от росписи наружной стороны; характерным орнаментом — заполнительным, из кружков и ромбиков с точками и орнаментом из черточек на месте обычного разорванного меандра. При этом, среди этих ваз первая ваза из описанных нами и ваза Афинского музея должны принадлежать приблизительно к одному времени; к тому же времени, может быть несколько позже — третья ваза; вторая — безусловно позже: мы чувствуем здесь уже период упадка.

При определении стиля наших ваз меня долго смущала глина первой из них, как слишком несходная с обычной аттической. Но, как я уже указывала, глина ваз стиля Вурва очень различного качества, часто значительно худшего, чем глина позднейшей аттической керамики. Если согласиться с предположением Thiersch'а о существовании в Беотии местной фабрики ваз того же стиля, я, на основании характера глины, склонна была бы отнести к ней и нашу, первую вазу, а с нею — и всю нашу группу; но уже Graef указал, что ряд ваз стиля Вурва плохой работы и глины был найден как раз в Аттике, при раскопках Афинского акрополя. Мы констатируем, что глина не может служить препятствием для отнесения ваз к группе Вурва; остается предположить, что в раннюю эпоху в Аттике употреблялись разные сорта глины, в том числе и такая как наша, или, что производство ваз того же стиля было и вне Аттики.

Последний вопрос—о датировке стиля, и в связи с этим—о датировке наших ваз. Здесь укажем, прежде всего, что ряд ваз, не-

[1] Histoire de l'art, X, 795.

сомненно принадлежащих к вазам стиля Вурва, был найден в Марафонском погребении 490 г., вместе с керамикой развитого чернофигурного и даже краснофигурного стиля. Но это — terminus ante quem: на основании этой даты мы можем установить лишь то, что известное количество ваз стиля Вурва сохранилось до начала V в., значит, они еще производились во всяком случае во второй половине VI в. Вообще же расцвет стиля предшествует эпохе развитого чернофигурного стиля, что доказывается данными раскопок: при раскопках Афинского акрополя вазы стиля Вурва образовали слой, лежащий ниже слоя ваз развитого чернофигурного стиля[1].

С другой стороны, ранние экземпляры стиля были найдены в некрополе Вурва; *Στάης* относит этот некрополь к концу VII и началу VI вв.—до времени Солона[2]. С этим сходится другое соображение, выдвигаемое Nilsson'ом; речь идет здесь о том, под каким влиянием возник и развивался стиль Вурва. Böhlau[3] высказывает мнение, что фризы животных в Аттике — влияние древнейших ионийских фабрик, занесенное в материковую Грецию через Эвбею с ее центрами — Халкидой и Эретрией. Я боюсь очень углубляться в этот вопрос, и потому не буду касаться тех разногласий, которые в оттенках существуют среди исследователей, занимавшихся этим вопросом[4]; укажу лишь, что взгляд Böhlau, в самой общей форме, принят теперь большинством исследователей. Действительно, сходные черты в росписи керамики эвбейской и ваз стиля Вурва сразу бросаются в глаза при сличении тех и других сосудов; только на халкидских и эретрийских вазах, особенно ранних, животные имеют гораздо более тяжелые формы. Также грубее и тяжелее орнамент, представляющий то же знакомое нам сочетание пальметок и лотосов.

Как указывает Nilsson, влияние Эвбеи на керамику материка Греции началось, скорее всего, со времени большой войны за промышленное преобладание, которая велась между Халкидой и Эретрией около середины VII в. и в которую втянулись, на стороне того или другого города, все соседние греческие области. К этому времени следует, вероятно, отнести начатки стиля Вурва; но более интенсивное развитие его падает уже на более позднее время.

[1] Graef, у. с., 51.
[2] AM, XV, 329: *μέχρι που τῶν τοῦ Σόλωνος χρόνων.*
[3] У. с., 113 сл.
[4] Кроме Böhlau, у. с., см. также Nilsson, у. с.

Таким образом, начало стиля — конец VII в.; конец его совпадает с самым концом VI в. и началом V в.; временем же расцвета стиля мы должны считать первую половину VI в., как эпоху, предшествующую развитому чернофигурному стилю.

Несколько труднее наметить хронологические группы внутри периода. Nilsson строит такую схему: в раннем стиле Вурва не употребляется ни пурпур, ни белая краска; затем входят в употребление обе краски, но применяются они всегда порознь; наконец, еще позже начинают применяться обе краски сразу в росписи одного и того же сосуда. При этом на ряду с вазами, применяющими накладные краски, продолжают сохраняться сосуды, расписанные только черным лаком. Таким образом, для Nilsson'а один признак всегда свидетельствует о более новом происхождении вазы: это, если на ней употребляются обе краски одновременно.

Я бы считала нужным внести некоторые изменения в эту схему. Выделим те вазы, которые несомненно относятся или к ранней, или к поздней эпохе стиля. К ранним нам придется отнести вазы некрополя Вурва, среди которых раньше всех, повидимому, чаша A [1]; к поздним — вазы Марафонского некрополя, вазы из Гелы и Аттики, изданные Nilsson'ом [2]. Сличая эти вазы, мы можем отметить, что на более поздних экземплярах фигуры животных имеют гораздо более стройные, удлиненные формы; это нас не удивит, если мы вспомним характер эвбейской керамики, под влиянием которой складывался стиль Вурва, с одной стороны, и удлиненные и стройные формы фигур на сосудах развитого чернофигурного стиля — с другой. Далее, мы убеждаемся, что и формы сосудов совершенствуются, становятся легче, стройнее, приближаясь к формам изящных аттических ваз. Что касается накладных красок, то мы убеждаемся, что нет ни одного раннего сосуда, на котором мы встретили бы белую краску; и это — единственное обобщение, которое мы можем сделать: пурпур встречается на всем протяжении существования стиля, как на ранних, так и на поздних экземплярах. Также я затруднилась бы считать установленным, что вазы с двумя накладными красками появились позже, чем вазы с одной белой краской: для такого вывода у нас слишком мало материала.

К какому же времени отнести нашу группу ваз? Судя по употреблению белой краски, они не могут относиться к самым ранним вазам стиля Вурва; на это указывают и фигуры животных, на нашей первой вазе и на вазе Nicole, имеющие, хотя и тяжелые еще, но все же значительно более стройные формы по сравнению с первыми экземплярами стиля. Но и поздними быть эти две вазы не могут, как содержащие много заполнительного орнамента, да и характер рисунка далек от изящества более поздних экземпляров стиля (ср. с вазой из Гелы, Nilsson, n° 12). Таким образом, они окажутся приблизительно в середине периода расцвета стиля. Другое соображение за ту же датировку — сравнение с аттическими чернофигурными вазами. Мы знаем, что чернофигурные вазы с человеческими изображениями встречаются уже вместе с ранними сосудами стиля Вурва; но некоторое время, во всяком случае в течение первой трети VI в., в Аттике преобладает еще керамика стиля Вурва. Затем чернофигурный стиль начинает постепенно вытеснять стиль Вурва, и к концу VI в. вазы стиля Вурва — уже редкое явление. Естественно, что, существуя рядом в течение продолжительного времени в одной и той же области, оба стиля влияют один на другой: с одной стороны, на ранних чернофигурных вазах, рядом с человеческими изображениями — фризы зверей, с другой на вазах стиля Вурва — человеческие изображения; они то и могут нам дать данные для датировки, раз мы знаем приблизительный ход развития чернофигурного стиля. Человеческие фигуры, подобные пляшущей фигуре на вазе n° 13908, встречаются и на чернофигурных вазах; они характеризуют эпоху, предшествующую эпохе вазы Франсуа: глаз круглый, без зрачка, волосы и борода представляют сплошные массы. Ваза Франсуа — уже следующий этап: глаз со зрачком, волосы разделяются волнистыми линиями резца; фигуры, и людей, и животных, — стройнее, лучше обозначена мускулатура. Приближаются к нашему человеку фигуры на подставке вазы Франсуа (глаз); очевидно, еще недавно наступил переход к новой трактовке, раз еще не окончательно вывелась прежняя.

В силу всего этого думаю, что мы не ошибемся, отнеся вазу n° 13908 к концу 80-ых или к 70-ым годам VI в., а вазы с растительным орнаментом — приблизительно к тому же времени, но несколько позже первой.

Персидская миниатюра конца XVI в., работа Али Риза-и Аббаси.

Ф. А. Розенберга, ученого сотрудника Академии.

Предлагаемая миниатюра представляет لوح — лаух, т. е. «лист», вырванный из альбома, размером в 38×23,5 сант. Она была приобретена в Египте и досталась мне из коллекции Louis Rouart'а в Париже в 1897 г.

Такие альбомы, пользующиеся до настоящего времени большим почетом среди библиофилов и коллекционеров Персии, являются результатом сотрудничества художника-миниатюриста, каллиграфа, позолотчика и аранжировщика, к которым часто, на равных правах, присоединяется еще переплетчик, так что нередко трудно сказать, кому из пяти принадлежит самая важная часть работы. На лицевой стороне нашего листа находится миниатюра-портрет молодой женщины. Картина, размером в 14,5 × 9,75 сант., вклеена в раскрашенную в кирпично-розовый цвет тройную рамку, обведенную пятью разноцветными полосками. Центр оборотной стороны листа занимает образец каллиграфии в виде четверостишия, написанного наста'ликом белыми чернилами по голубому фону, причем промежутки между расположенным в двух прямоугольниках по два стиха письмом, заполнены толстым слоем яркой позолоты, оставшиеся же свободными места украшены четырьмя треугольниками, из которых находящийся в левом нижнем углу содержит подпись каллиграфа, остальные же заполнены цветочным орнаментом изящной работы. Правый верхний треугольник, расписанный золотом и белым по черному фону с красной вставкою, окружен зеленоватой каймою. Центральный щит (14,5×7,5 сант.) вставлен в четверную рамку, из которой три полоски раскрашены в тот же кирпично-розовый цвет, что на лицевой стороне, а четвертая в грязновато-желтый. На вторую полоску рамки наклеено на обеих сторонах по шести ярлыков

с надписями, прозою и стихами, тушью по белому фону, по два по продольным, по одному по поперечным бокам. Поля украшены изящной орнаментикой от руки, представляющей лес со зверями. Картон состоит из четырех слоев, при чем верхние слои, грязно-желтый на лицевой, темно голубой на оборотной стороне, и оба сплошной выкраски, наклеены на листы простой бумаги, которые потом уже склеены. Отделка не вполне закончена; дело стало очевидно за позолотчиком, чья работа в виду огрубевшего вкуса времени оказалась весьма значительной. Однако этот недостаток имеет то преимущество, что он дает нам возможность проследить технику этого искусства.

Известно, что в Персии занятие художественным ремеслом отнюдь не считалось ниже достоинства первоклассного художника. Приготовление для книг и картин бумаги, марморирование и крапление ее, склейка картона, составление цветных чернил, расположение и начертание полосок рамки и каймы, разрисовка полей, позолота, переплет, не говоря уже о рисовании арабесок, все это входит в круг обязательных для художника способностей, и умение и сноровка в технике этой, на европейский взгляд ремесленной стороны дела считались значительным преимуществом. В одном из главнейших источников биографических сведений о художниках, в составленном в 1587 г. на турецком языке Багдадским государственным контролером (دفتردار) Мустафа ибн Ахмед ʿАли сборнике менāкиб-и хунерверāн (مناقب هنروران), т. е. «Мастерства художников» отведен специальный отдел (5-ый) различным такого рода мастерствам и их представителям[1].

Пользующиеся широкой известностью живописцы и каллиграфы нередко прославлялись именно своей сноровкой в упомянутых обла-

[1] К сожалению рукописи сборника, принадлежащие Азиатскому Музею Российской Академии Наук и б. Институту восточных языков при Министерстве Иностранных Дел, вместе с большинством остальных ценных рукописей еще в 1917 г. были эвакуированы, почему пришлось ограничиваться извлечениями Dorn'a (MA, II, 38 сл.), Huart'a в труде Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient musulman, P. 1903 (passim); Martin'a, The Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8-th to the 18-th century, L. 1912, vol. I, pass., и особенно 111 сл.; Karabacek, Zur oriental. Altertumskunde III Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler, SWAW, 1911 и др.—[Эвакуированные рукописи прибыли в конце лета 1921, но не могли быть использованы, так как набор настоящей статьи к тому времени был закончен].

стях. Так, например, миниатюрист и каллиграф конца XVI в., ученик живописца Мани и каллиграфа Султан Али Мешхедского, Гияс эд-дин Ахмед Себзеварский, был прозван «позолотчиком» (مذهّب), а другой, не менее известный, придворный каллиграф шаха Аббаса в первую очередь славился умением составить краски и ловкостью в картонажном деле (وصال)[1]. Что касается каллиграфии, то она считается вполне первоклассным искусством, не менее самодовлеющим, чем живопись и можно сказать, что в культе письма как эстетической величины, Персия нисколько не уступает своему главному учителю в художественных делах — Китаю.

Как выше было отмечено, работа позолотчика на настоящем листе весьма значительна и разнообразна. Не считая шести золотых линий, разделяющих четыре полоски рамки, окружающей центральные щиты, сами полоски заполнены растительным орнаментом в виде цветков и листьев, отчасти законченных, отчасти загрунтованных для легкой, прозрачной позолоты, отчасти только еще в стадии золотых контур. Густым слоем яркого золота, как уже было отмечено, покрыты промежутки между стихами каллиграфии и окружена подпись писца на оборотной стороне, на лицевой же стороне таким же образом трактованы части головного убора и перевязи. Особый вид позолоты представляют поперечные полоски панталон; здесь густой слой золота испещрен накалыванием иголкою, чем достигается иллюзия какой то мягкой парчи. Многочисленные загрунтованные только места придают картине несколько грязноватый вид, чему способствует натурального цвета бумаги фон, который, судя по пробному мазку и намеченному контуру листа, предполагалось покрыть легким золотым орнаментом в виде цветника, как то встречается на картинах данной эпохи. Высокой художественностью отличается разрисовка золотом полей, особенно на обороте, т. е. на стороне каллиграфии. Орнамент здесь представляет лес с разными зверями; большое разнообразие листвы и цветов. Мотив повторяется с легкими отступлениями на обеих сторонах листа. Бойкие контуры грациозно расположенных веток и листьев заполнены легким прозрачным слоем золота, нанесенного с большим уменьем и вкусом, так что, хотя жилки листьев, например, едва намечены, но получается большая жизненность, чему не

[1] Huart, 236. Впрочем Dorn, MA, II, 47, опираясь на авторитет Казембека, под وصّالان понимает реставраторов попорченных рукописей.

мало способствуют попытки перспективного расположения. Особенно удачны ствол и ветви большого дерева с краю, с полвышины которого насторожившийся медведь скалит зубы на готовящегося к прыжку льва; левее бегущая рысь. Сверху рамки изображены подкрадывающийся, исподлобья смотрящий лев, а в правом углу быстро мчащаяся антилопа. Рисунок зверей состоит почти исключительно из контуров, мускулатура только намечена, но благодаря поразительной верности и смелости линий достигается выразительность и жизненность, оставляющие далеко за собою как пресловутую охоту шаха Тахмаспа, приписываемую Султан Мухаммеду (первая половина XVI в.)[1] так и те роскошно расписанные поля времен Тахмаспа (1524—76) и Аббаса I (1587—1629)[2], причем здесь кроме того китайский подлинник дает себя гораздо менее чувствовать. Стиль в общем тот же, что на тбл. 130 сл. у Martin'а, но трактовка, сколько можно судить по фототипиям, на нашем листе гораздо изящнее. К сожалению, на фотографии бледное золото на голубом фоне оборотной стороны весьма плохо вышло, лицевая же, где имеются почти одни только контуры, на оригинале мало выделяющиеся на желтом фоне, наоборот удалась лучше. Хорошо видны в верхнем левом углу гордо сидящий лев и, справа, насторожившаяся рысь. На лицевой стороне на дереве зверя нет, внизу две лани, одна спокойно лежащая, другая пасущаяся; к сожалению рисунок в этом месте несколько попорчен. По верности рисунка и естественности изображения эти звери лучшее, что мне до сих пор довелось увидеть на образцах персидской живописи, и хотя бы и допустить, что в основу рисунка лег китайский трафарет, но надо признать, что он в таком случае основательно иранизован и его шаблонность превосходно затушевана.

Под образцом каллиграфии имеется полная подпись одного из величайших мастеров, если не первого, своего времени, муллы Мухаммед Хусейн Тебризского (محمد حسين التبريزى)[3]. В упомянутом сборнике менāкиб-и хунерверāн в качестве его учителей называются Мавлана Исмаил, Мир Хайдер, знаменитый Сейид Ахмед Мешхедский и Мавлана Малик. Упоминается о нем также

в списке каллиграфов по та'лику при дворе шаха Исмаила II[1]. Сеійид Ахмед Мешхедский, самый выдающийся из его учителей († 1578), одно время пользовался благорасположением шаха Тахмасна и его преемника Исмаила II. Мулла Мухаммед Хусейн Тебризи, сын Мевлана 'Инайет ул-лах Тебризского, был прозван мехин устāд (مهين اوستاد) «величайший мастер». Жил он преимущественно в Тебризе, где украшал своими надписями мечети и обители дервишей; надписи эти почти целиком погибли вследствие землетрясений. В 1576 г. он числился заведующим личной канцелярией шаха Исмаила II, пешком совершил хадж в Мекку, после чего, вернувшись на родину в Тебриз, продолжал свою деятельность переписчика-каллиграфа. Был он также поэтом и, по преданию, умирая, сочинил стихи в честь пера, которые велел записать одному из своих многочисленных учеников, знаменитому любимцу и придворному каллиграфу шаха Аббаса Мир 'Имаду[2], погибшему впоследствии (в 1615 г.) трагической смертью не без участия, надо полагать, своего же сотоварища по студии муллы Мухаммед Хусейна и более счастливого соперника в милости шаха Аббаса, 'Али Риза-и Аббаси, прозванного шахневаз (شاهنواز) «льстецом шаха», огромное количество подписанных картин которого заставило проф. Karabacek'а сомневаться в подлинности встречаемой подписи, что одарило специальную литературу выше упомянутой ценной монографией о названном художнике[3]. В источниках, судя по доступным мне извлечениям, о годах рождения и смерти Мухаммед Хусейна не упоминается, однако в точности известна дата смерти двух его великих учеников. Из них Мир 'Имад умер в 1615 г., достигши 63-летнего возраста, а мулла Мухаммед Риза Тебризский в 1627 г., так что год рождения их учителя, очевидно, относится к первой четверти XVI в. В кратковременное царствование шаха Исмаила II (1676-77), он, как мы видели, значился в списках придворных каллиграфов, а умер он, вероятно, в конце века, уже в царствование Аббаса Великого.

В сборнике مرقّعات, хранящемся в Публичной Библиотеке (кат. n° 488, fol. 22), имеется подписанный образчик его почерка, в точ-

1 У Dorn'а, 49, ошибочно Исмаил I.

2 Образчик каллиграфии за его подписью в сборнике Публ. Библ., кат. n° 489 fol. 65a.

3 Ср. Huart, 230 и 237; ср. 239 сл. и 245; Martin, I, 120 сл. Sarre, Riza Abbasi, ein Persischer Miniaturenmaler, KK, X, 1 (1910); Karabacek, pass.

ности совпадающий с воспроизведенным на нашей тбл. XIV. Сходство, вернее тожество, начертаний букв, вязей, точек и пр. поразительно, и к нашему мастеру без преувеличения можно применить то же, что предание повествует о первом арабском каллиграфе, халифе Али, прославившемся совершенством начертанных им куфических знаков, специально—удлиненного каф ک, а именно: не оказалось в них ни малейшей разницы, даже если их измерять циркулем. Надо признать, что на европейский глаз образчики почерка учеников Мухаммеда Хусейна, встречающиеся в том же сборнике, например Мухаммеда Риза из Тебриза и Али Риза из Тебриза, мало чем отличаются от почерка учителя, однако, европейцу в таких делах едва ли надлежит иметь суждение. Каламу художника принадлежит конечно только написанное белыми чернилами по голубому фону четверостишие, якобы, Хафиза и подпись, окружающие же центральную картину надписи прозою и стихами, написанные черным по белому, повидимому, не что иное как работа обыкновенного писца; они мало содержательны и на обеих сторонах обрываются на полуслове. Ниже мы даем текст и перевод тех и других.

Миниатюра на лицевой стороне листа (тбл. XIII) изображает сидящую на подушках молодую женщину, надевающую туфлю; правая нога поставлена на подставку, несколько напоминающую опрокинутый лотос буддийских икон. Контуры, черты лица, очертания рук и ног проведены киноварью, очевидно каламом; складки одежды и подушек только намечены. Не вполне закончены рубаха, нижняя часть юбки, подушки и подставка для ноги, загрунтованная для позолоты. Выражение лица несколько трафаретное, без индивидуализации, руки довольно безжизненны, ноги деревянные и чрезвычайно толстые, но в общем картина отличается гармоничностью композиции и изяществом линий. Тип лица, сросшиеся брови, округлость подбородка и шеи, трактовка волос и складок, контуры проведенные киноварью, парча, получаемая посредством накалывания позолоты булавкою, все это в точности соответствует тому, что мы видим на цветных картинах сборника Публичной Библиотеки n° 488, и не будь легкой разницы в формате и в типе росписи полей, можно было бы полагать, что наш лист когда то входил в состав этого сборника, который в настоящее время описывается В. А. Эберманом. Дальнейшее сходство деталей состоит в том, что и в упомянутом сборнике надписи каллиграфов тщательно снаб-

жены подписями художников, между тем как таковые отсутствуют на картинах; во всем сборнике, к сожалению, нет ни одной даты.

Общий тип напоминает манеру школы Султан Мухаммеда, главного художника шаха Тахмаспа, но тот же тип встречается также на картинах за подписью Риза[1]. Таких Риза с различными именами, прозвищами и нисбами было несколько человек; этим обстоятельством чрезвычайно затрудняется определение автора данных картин, о чем свидетельствуют вышеприведенные статьи Sarre и Karabacek'a. В нашем случае приходится считаться по меньшей мере с тремя художниками, носящими имя Риза, которые жили более или менее одновременно; из них двое были вместе с тем учениками муллы Мухаммед Хусейна. Первый и старший из них Ага Риза, он же Али Риза, ученик Мир Али Хератского, умер в Бухаре в 1573-4 г. Два остальных, выше упомянутые Мухаммед Риза ал-Тебризи, иногда с прибавлением Аббаси (ум. 1627) и Али Риза-и Аббаси, известнейший любимец шаха Аббаса (ум. после 1643 г.). Он также был родом из Тебриза. На листе 21в упомянутого сборника Публичной Библиотеки имеется подпись Али Риза ал-Тебризи, которая очевидно принадлежит тому же Али Риза-и Аббаси, но относится по всей вероятности к периоду его жизни, когда он еще не имел права украшать свое имя жалованным ему позже титулом Аббаси.

Не приходится настаивать на том, что одной из главнейших характеристик художника является его палитра; не требуется особенно опытного глаза, чтобы с первого взгляда по колориту узнать среди десятков других примерно Фра Анжелико или Тициана. По отношению к искусству Персии, в виду особенностей психологии восточных художников, это находит себе только условное применение, хотя, конечно, нежный колорит Бехзада резко отличается от сочных зеленых тонов Ага Мирека или ярких красок Султан Мухаммеда. Наша картина представляет как раз ту палитру, которую Martin считает характерной для Али Риза-и Аббаси[2], а Karabacek для Ага Риза[3] и которая встречается также в рисунках сборника Публичной Библиотеки. Тоже красновато-фиолетовое верхнее платье на

[1] Ср. Martin, II, тбл. 106, 109, 110, также 162.
[2] У. с., I, 71.
[3] У. с., 13, 14.

голубой подкладке, что на так называемом «портрете поэта Саади»[1], причем трактовка концов складок поразительно схожая; исподнее платье здесь и там киноварного цвета, туфли на «портрете Саади» также киноварью, на нашей миниатюре малиновые, там зеленый шарф, здесь зеленая рубашка, фон такой же бледно-желтый, там с законченной, здесь с намеченной только золотой растительной орнаментикой. В сборнике Публичной Библиотеки имеется реплика «портрета Саади», которая, на наш взгляд, представляет первый эбош картины, видоизмененный и впоследствии тщательно законченный. По нашему не подлежит сомнению, что с одной стороны наша картина, с другой — приписываемый художнику Ага Риза «портрет Саади» и миниатюры одной из двух, резко между собою отличающихся, групп картин альбома Публичной Библиотеки принадлежат кисти одного и того же художника. Ему же, по нашему мнению, следует приписать также портрет юноши, воспроизведенный у Karabacek'a[2] и снабженный тремя подписями: справа اقا رضا = Ага Риза, выше просто رضا = Риза, а слева на фоне картины اقا رضاء عباسی = Ага Риза-и Аббаси. Что касается муллы Мухаммед Хусейна, то до сих пор не попадалось ни одной миниатюры за его подписью и источники не говорят ни слова о том, чтобы он занимался живописью, так что относить его подпись на обороте листа одинаково также и к картине на лицевой стороне не представляется допустимым. С другой стороны весьма естественно, чтобы учитель и ученик соединили свои таланты, для составления имеющих значительный спрос листов-лаухов, на которых оба искусства на равных правах были представлены, однако в виду тройной подписи на только что упомянутой картине возникает вопрос, кто из трех художников, носящих имя Риза, является автором выделенной группы картин и сотрудником Мухаммеда Хусейна. Ага Риза, называемый также Али Риза, был учеником Мир Али Хератского, он явился ко двору Тахмасна из Исфагана и, как сверстник Мухаммеда Хусейна, даже скорее старший чем младший возрастом — он умер в 1573-4 г. — едва ли в зрелом возрасте стал учиться у него. Кроме того, хотя это конечно не доказательно, его подпись в сборнике Публичной Библиотеки отсутствует, фигурируют же в нем Мухаммед Риза ал-Тебризи и Али Риза ал-Теб-

[1] Karabacek, табл. II.
[2] Табл. VII.

ризи; оба они достоверно ученики Тебризского каллиграфа и оба они носят прозвище Аббаси, второй по праву, первый, по всей вероятности, по недоразумению биографов. О Мухаммеде Риза известно, что он, учившись в студии Мухаммед Хусейна и поработав в Тебризе, в 1585 г. отправился в Константинополь, где, заслужив благорасположение султана Мурада III, работал в императорском арсенале и пользовался дружбою придворного историографа Саад эд-дина. Вернувшись в Тебриз, он там же умер в 1627 г. О том, чтобы он удостоился особого внимания шаха Аббаса, или о жаловании ему прозвища-титула Аббаси, источники умалчивают. Превозносится несравненная красота и нежность его калама[1], однако надо признать, что манера и техника его, как то показывает, примерно, приписываемый ему рисунок с сомнительными подписями у Karabacek'a[2], весьма далеки от типа, представленного на нашей миниатюре и на картинах сборника Публичной Библиотеки. Таким образом с авторством Ага Риза и Мухаммед Риза едва ли приходится считаться, остается по высказанным соображениям один Али Риза, который в молодости, до периода сближения с шахом Аббасом, назывался просто ал-Тебризи, и мы не сомневаемся, что данная миниатюра представляет одну из работ его молодости, т. е. Тебризского периода, по всей вероятности времени учения у Мухаммед Хусейна. Последний едва ли согласился бы украсить подписью своего славного имени работу постороннего, еще не доразвившегося художника, или не имеющую ценность копию.

Творчество Али Риза Аббаси огромно и разнообразно. Хотя характерные в последствии мазки, или, на рисунках, нажимы пера, кончающиеся в своеобразных зубчатых линиях, на нашем листе отсутствуют, но общий тип, несколько приторная изящность линий, сладковатая красивость мало выразительных физиономий бесчисленных его мужских, женских и бесполых фигур, и last not least палитра его красок, которой он очевидно остался верен до позднейшего времени — последняя датированная его работа относится к 1643 г.—нас убеждают в том, что мы здесь имеем дело с миниатюрою, вышедшей из под его кисти. Как известно, Али Риза-Аббаси чрезвычайно заботился о своей славе и большинство его работ снабжены подписью, иногда несколькими подписями и нередко под-

[1] Karabacek, 37-38.
[2] Тбл. IX.

робнейшей датировкою. Отсутствие таких пометок на нашем листе, как на лаухах альбома Публичной Библиотеки, объясняется скорее всего тем, что они относятся к началу его художественной деятельности. Впрочем, наличие их еще далеко не тождественно с их подлинностью. Всякая подпись на персидских миниатюрах, особенно конечно выдающихся мастеров, всегда нуждается в тщательной проверке. Очень назидательны в этом отношении приведенные в упомянутой статье Karabacek'а примеры и между прочим воспроизведенные у Martin'а [1] две картины, одна за подписью Риза-и Аббаси, другая за подписью самого Бехзада. Последняя представляет портрет молодого, но уже вполне взрослого шаха Тахмаспа, вступившего на престол десятилетним мальчиком в 1524 г. В виду того, что о смерти Бехзада ничего не сообщается и свидетельство Хондемира, называющего его своим современником, относится как раз к тому же году, он тогда, очевидно, еще был жив, но так как с тех пор нигде о нем не упоминается, надо полагать, что он вскоре после того умер и едва ли мог писать упомянутый портрет: письмо впрочем ничего характерно бехзадовского не представляет.

В беззастенчивости приемов восточные антиквары и букинисты, как известно, ничем не уступают своим европейским коллегам, так что нечего удивляться, что из года в год поступает на рынок всяческий хлам за подписью известных художников. Так, например, Азиатский Музей недавно приобрел весьма почтенную, прекрасно написанную, помеченную 894 годом гиджры, рукопись «третьего» дивана Джами [2], в которую для приманки снобов и взвинчивания цены вклеены пошлые, ничего общего с текстом не имеющие миниатюры позднейшей фабрикации.

Мы вполне сознаем рискованность предприятия строить гипотезы об авторстве на основании стиля и колорита данной картины, тем более, что к опасностям общего характера, сопровождающим подобные попытки, присоединяются еще, как мы уже отметили, некоторые психологические особенности восточных художников по отношению к творчеству их предшественников. Известно, что подражание, даже рабоеленное подражание великим мастерам, в искусстве, как в литературе, на востоке отнюдь не считалось и не счи-

[1] На тбл. 110.

[2] Рукопись 1920 n° 1 подробно описана Е.
появиться в ИРАН.

гается предосудительным. Напротив, начинающий художник, и не только начинающий, выбирал себе патрона, к полнейшему усваиванию приемов и манеры которого он прилагал все свои силы. Такой патрон по персидски называется пӣшвā «впереди идущий», по арабски муктедā, «тот, кому подражают». «Подражатель» же называется мукаллид; это общепринятые технические термины. В биографиях художников на каждом шагу попадаются заметки о том, что такой то сначала подражал такому то мастеру и, достигши совершенства в его манере, изменил своему первому идеалу и стал подражать другому, иногда своему же сопернику, как то сообщается об Али Риза-и Аббаси и об убитом его конкуренте Мир 'Имаде[1]. Хотя провести подобное точнейшее подражание, конечно, легче в каллиграфии, чем в живописи, но стоит только перелистать оригинальные альбомы и рукописи с миниатюрами, или же только издания в роде Martin'a и Marteau et Vever, чтобы убедиться, что в смысле подражания достигается нередко поразительное совершенство одинаково также и в живописи.

Период расцвета персидской живописи был весьма краток; он длился не более чем полвека с небольшим, начиная с конца XV в. Уже во вторую половину XVI в. наблюдается заметное оскудение во всех отношениях, а политически блестящая эпоха шаха Аббаса I (1587-1629) для искусства означает безусловный упадок. Никаких новых идей, никакого нового творчества; всевластно царят трафарет и рутина, и художники-ремесленники стараются количеством заменить качество. Не только нет нового стиля, но иллюминуются все те же поэты, преимущественно Фирдауси, Низами, Хосрау Дехлевский, Джами, и не только те же поэты, но почти все те же сцены. Эти вечные Рустемы, Искендеры, Лейли и Меджнуны à la longue набивают оскомину. Вырождению живописи предшествует упадок поэзии. Последним истинным поэтом Персии, хотя уже с признаками упадка, был Джами (1414-1492).

При шахе Аббасе I придворная академия проявляла кипучую деятельность. Большое количество художников работало во всех отраслях искусства и многочисленные иностранные посольства, особенно европейские, незнакомые с развитием персидского искусства, раструбили их славу по всему свету. По китайским образцам, часто китайскими мастерами, фабриковался фарфор, причем на пер-

[1] Huart, 245 и др.

сидских имитациях иногда попадаются искаженные, непонятые китайские фабричные марки-иероглифы; цизелировались разные металлы, расписывались дворцы и публичные здания. Что касается последнего применения живописи, то немногие, сохранившиеся, главным образом в Исфагане, образцы доказывают, что такого рода стенопись в сущности не что иное, как миниатюры в больших размерах [1].

В итоге приходится признать, что в Персии, несмотря на высокую некогда культуру и при несомненном наличии художественного вкуса в широких слоях народа, изящные искусства оставались в состоянии Kleinkunst, и что художественная мысль не сумела сбросить с себя оковы прикладного искусство, не имела сил доразвиться до настоящего, самодовлеющего искусства, до l'art pour l'art.

Текст и перевод надписей.

Тбл. XIII.

وچون از شائبهٔ سمعت وغائلهٔ شهوت مصون ومحروس بودند
ودست تصرف بیگانه بدامن عصمتشان نرسید وگوشهٔ طرز
عقلشان بسر انگشت خیانت کسی فرو نکشید ورخسارهٔ
احوالشان از خجلت عار وحجرت طعن در صورت عفت وحرز
امانت محفوظ ماند چنانکه گفته اند کر من آلوده دامنم چه عجب
همه عالم گواه عصمت اوست   لاجرم غزلهای جهانگیرش

«... и так как они были обеспечены и защищены от подозрения злословия и беспокойства страстей , и рука постороннего посягательства не достигла полы их добродетели, и концов одеяния их ума никто кончиком пальца измены не стянул, ланиты их бытия от позора бесчестия и скверны надругательства в образе добродетели и сохранности безопасности охраняемы остались, как было сказано: (двустишие) чтоб я был с загрязненою полою, что удивительного! Весь мир свидетель добродетели его (ее). Несомненно его (ее) покоряющие мир газели ...».

[1] Martin придерживается прямо противоположного мнения, усматривая в персидских миниатюрах эпохи расцвета, приурочиваемой им к периоду 1300-1540 гг., следы стиля стенописи, которую он «по меньшей мере с точки зрения декоративной» склонен ставить выше произведений лучших итальянских мастеров возрождения. На чем основан такой взгляд, мне не ясно. См. Введение к монографии Les miniatures de Behzad dans un ms. persan, daté 1485, Mün. 1912, 22 pl., in fol.

Таб. XIV.

Центр, каллиграфия Мухаммед Хуссейна:

دی آمدنی بحیرت از منزل خویش * امروز فرازی نه بکام دل خویش
فردا شدنی خبر نه از حاصل خویش * پس من چه نشان دهم از آب وگل خویش

«Вчера — прибытие, в смущении, из жилища моего,
Сегодня — возвышение не по воле сердца моего,
Завтра — отбытие не ведая назначения моего,
Потом — какой я дам знак бытия моего»!

Подпись:

زبره محمد حسین التبریزی غفر ذنبه [дписс. ذنبه]

«Писал Мухаммед Хусейн ал-Тебризи, да простит [Бог] грех его»!

Кругом:

قافیه‌سنجان که سخن بر بستند * ملك دو عالم به سخن در بستند

Справа:

خاصه کلیدی که در گنج راست * زیر زبان مرد سخن سنج راست

Слева:

مخلص این کمات ومتخصص این مقدمات ذات ملك صفات
مولانا اعظم سعید شهید مفخر اعاظم العلماء استاد تحاریر الاد (sic)

Сверху:

با معدن اللطایف الروحانیه مخزن المعارف السبحانیه شمس الملة

Внизу:

والدین محمد الحافظ بود طیب الله انفاسه که اشعار آبدارش

«Стихотворцы те, кто слово пленили,
Царства обоих миров словом пленили.
Настоящий ключ от дверей сокровищницы
Под языком мужей, мастеров слова».

«Сочинитель этих изречений и автор этих соображений, эссенции наивысших свойств, великий Мевлана, блаженный, угодник прославленный, величайший из улемов, мастер писаний ... (.)!, вместе с рудником духовных наслаждений [соединяющий] сокровищницу божественных познаний, солнце веры и религии Мухаммед Хафиз был, да будет душа его блаженна, ибо его блестящие стихи..» [1].

[1] По стилю, а в стихах также по размеру, эти надписи на ярлыках далеко не блестящи, даже слегка безграмотны. Поэт Хафиз назывался شمس الدین محمد автор надписей прибавил слово الملة быть может только для заполнения лишнего места. В доступных мне диванах Хафиза этого четверостишия не оказалось.

Пб. 5 ноября 1920.

Монеты Улугбека.

В. В. Бартольда, члена Академии.

В своей монографии об Улугбеке, вышедшей в свет в 1918 г.[1], я не упомянул о чеканившихся им монетах. В течение большей части его сорокалетнего правления монет с его именем чеканиться не могло. Улугбек фактически вполне самостоятельно управлял Самаркандом и всем Туркестаном, совершал походы, воздвигал великолепные постройки. Как в обращениях к нему писателей и ученых, так и в его собственных надписях, относящихся к этому периоду, употребляются титулы, на которые, собственно, имел право только самостоятельный государь; говорится не только о султанстве, но и о халифате[2]. Тем не менее, Улугбек в это время оффициально был только наместником своего отца Шахруха, и только имя Шахруха мы видим на всех монетах, чеканившихся в это время в Самарканде. От смерти Шахруха (12 марта 1447 г.) до смерти самого Улугбека (25 или 27 октября 1449 г.) прошло всего 2 года и 7 месяцев; все это время Улугбек вел тяжелую борьбу с другими претендентами на престол и фактически гораздо меньше пользовался правами и преимуществами государя, чем прежде, но только в эти годы от его имени, как главы династии Тимура, чеканились монеты в Самарканде и Герате. Эти монеты, надписи на которых до сих пор еще не вполне были разобраны, представляют большой интерес и вполне подтвердили сказанное в моей монографии об Улугбеке, как правителе, дорожившем, по примеру своего деда Тимура и в противоположность своему отцу Шахруху, в делах двора и войска монгольскими традициями[3].

[1] В. Бартольд, Улугбек и его время, Спб. 1918 (ЗРАН, 8-ая серия, XIII, n° 5).
[2] У. с., 109.
[3] У. с., 71.

В каталоге монет Британского музея описываются два типа монет Улугбека, чеканеных в 852 г. в Герате[1]; экземпляры монет, чеканенных в том же и в следующем 853 г. в Герате и Самарканде я видел в собрании Эрмитажа и в двух ташкентских собраниях — собраниях Туркестанского Народного Музея и Туркестанского Восточного Института. На монетах виден известный герб Тимура, упомянутый в рассказе о посольстве Клавихо[2] — три кружка; на монетах Шахруха этого герба нет; кроме имени Улугбека видно имя Тимура; имени Шахруха нет. По чтению надписей, предложенному Lane-Poole'ем, автором каталога Британского музея, монеты чеканились от имени Улугбек-гургана, сына Тимур-гургана; слово гурган, неправильно, по примеру Vambery, объясненное Lane-Poole'ем[3], значит «зять»; так называли себя Тимур, Улугбек и некоторые другие потомки Тимура, породнившиеся посредством брака с домом Чингиз-хана. Около названия города Герата находится слово, которое Lane-Poole читал сначала سورمو, потом سورومرد, очевидно, сближая его с загадочным سرمرد, часто встречающимся на монетах, чеканившихся в среднеазиатских городах, особенно при династии шейбанидов[4]. В эрмитажном экземпляре каталога Lane-Poole'я рукою А. К. Маркова восстановлено правильное чтение سوزوم «мое слово»; в печати эта поправка была сделана в рецензии бар. В. Г. Тизенгаузена на последнюю часть каталога Lane-Poole'я[5]; Тизенгаузен хотел читать سوزموز, но второе و на монетах находится между первым ز и م, а не после م.

Тизенгаузен справедливо замечает, что слово سوزوم есть «тюркский», т. е. турецкий перевод монгольского выражения угэ ману «слово наше», употреблявшегося на монетах Тимура. Марковым была еще сделана поправка к слову بن «сын»; им было отмечено, что под соответствующей буквой имеются две точки, а не одна. Над этим словом находится еще сочетание букв همی, причем, повидимому, между م и ی ест еще херекет без точки; над همی еще د. Lane-Poole читает دهمی и замечает об этом слове

[1] Catalogue of oriental coins in the Brit. Mus., VII, p. 38, n° 109 add., II, 154, n° 109a (тбл. XXXI).

[2] Клавихо, Жизнь Тамерлана, 235.

[3] Catalogue, VII, стр. XXIX.

[4] У. с., стр. XXXIII.

[5] ЗВО, VII, 366.

только, что оно «могло быть титулом» (may be a title[1]). Ни исторического, ни даже лингвистического объяснения этого мнимого титула им предложено не было; ничего не сказано о слове دهمی и в рецензии Тизенгаузена.

Слово سوزوم показывает, что надпись турецкая; если в слове, читавшемся Lane-Poole'ем بن, буква ڊ должна быть заменена буквою ڍ, то напрашивается сочетание دين — турецкий предлог исходного падежа. Остается арабское слово همّ или همّت помышление, забота, иногда в смысле «духовное покровительство», например, — шейха своим поклонникам; так Тимур, по словам Ибн-Арабшаха, объяснял свои победы духовным покровительством (همت) шейха Зейн-ад-дина Хавафи[2]. Из истории Улугбека известно, что к нему иногда обращались с просьбами «ради духа великого эмира», т. е. Тимура[3]. При таких условиях, мне кажется возможным предложить чтение: تيمور كوركان همّى (или همّتى) دين الغ بيك كوركان سوزوم: «Духовным покровительством Тимур-гургана, Улугбек-гурган, мое слово».

Кроме монет Улугбека, мы ни на одной монете, чеканенной после смерти Тимура, имени Тимура не находим; никто из других тимуридов не проявил такого благоговения к памяти основателя династии.

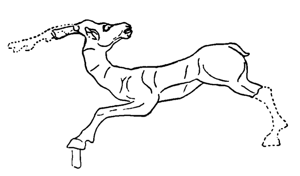
[1] Catalogue, VII, стр. XXXI.

[2] Ибн-Арабшах, егип. изд., 9; Бартольд, у. с., 19 и сл. Ср. ссылку на это место Ибн-Арабшаха в словаре Фрейтага s. v. همّت; там же объяснение из Tarifat (Brock. II, 216, сочинение современника Тимура) об الهمه الروحانية الى جانب الحق لحصول الكمال له او لغيره.

[3] Бартольд, у. с., 38.

Бронзовый олень из Ульского кургана.

Издаваемая бронзовая фигурка оленя была найдена в кургане n° 2 близ Ульского аула, Кубанской области, раскопанном Н. И. Веселовским в 1909 г. По указаниям Отчета о раскопках [1] фигурка была найдена в человеческой могиле и принадлежит к бронзовому котлу, ручкой которого она некогда служила; к Отчету приложено маленькое автотипическое изображение предмета. К этому сводятся все данные и вся литература об этом памятнике, хранящемся до сих пор в складе древностей Академии Истории Материальной Культуры, между тем как он вполне мог бы занять почетное место в любом музее. Не говоря уже о том, что

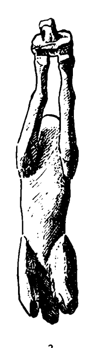


эти сведения очень незначительны, следует прежде всего отметить, что издание памятника в Отчете не только не удовлетворительно, но и искажает в сильной степени эту прекрасную фигурку. Поэтому тут она воспроизведена в натуральную величину по новой фотографии, изображающей ее в правильном положении с двух сторон (табл. XV); рис. 1 намечает реконструкцию этой не вполне сохранившейся фигурки [2].

[1] ОАК, 1909-1910, 149.

[2] Рисунки к этой статье сделаны автором.

Длина фигурки от конца стержня под передними копытами до хвоста 24,2 см., от передних копыт до края обломанных задних ног 22,8 см.; высота от передних копыт до основания рогов 15 см.; длина стержня под передними копытами 1,6 см. Фигурка бронзовая, литая; детали глаз, ноздрей, рта, на копытах и около хвоста пройдены резцом. Олень был представлен скачущим, с отставленными назад задними и выставленными вперед передними ногами; пары конечностей строго параллельны. Голову он повернул назад, так что рога выступают прямо вперед. Под передними копытами находится маленький стержень, отлитый вместе со всей фигурой и приставленный приблизительно вертикально к нижней плоскости копыт. Не сохранились задние ноги ниже бедер и обломаны рога и концы ушей. Заметно повреждение на левой стороне нижней губы. На фотографии, снятой в 1909 г., рога видны были еще полностью[1]; ныне от левого рога сохранился лишь кусок до первого разветвления, конец которого также уже обломан, а от правого лишь основание.


2.

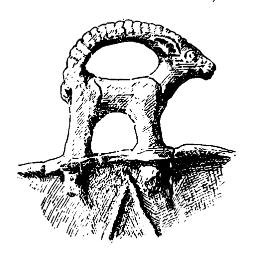
Обращает на себя внимание хорошее исполнение фигурки. Весьма тщательно проведена моделировка туловища, на котором ясно выделены разграниченные друг от друга плоскости отдельных частей его: лопаток, бедер, грудной клетки и нижней челюсти. Контур очень ясный и уверенно обрисованный. Отчетливо выделяются суставы на ногах, их соединение с туловищем, бугорок над лопатками, выступ на хребте над задними ногами, и особенно хорошо сделана голова с заостряющейся мордой и несколько выступающими из контура глазами. Своеобразно трактована шея: на ней видны как бы четыре желобка, которые особенно глубоки на внешней, обращенной вперед ее стороне, так что ее контур не округлый, а представляет трижды ломанную линию.

На стержне под копытами с боковых, более узких сторон видны рубцы, а передняя и задняя его плоскости гладки и несколько более широки. Стержень приставлен не совсем вертикально, а с маленьким наклоном в правую сторону оленя. Ноги оленя находятся не строго

[1] ОАК, 1909-1910, рис. 212.

в оси туловища. Как передние, так и задние ноги несколько отогнуты в левую сторону оленя, как это показано на рис. 2, изображающем фигурку снизу.

В Отчете о раскопках сказано, что фигурка оленя служила ручкой котла. Размеры фигуры вполне подходят для такого назначения. Видно также, как хорошо она могла бы служить ручкой, как удобно она приходилась бы по руке несущему котел. Бронзовые котлы составляют почти непременную часть инвентаря скифских гробниц, и поэтому вполне допустимо, что в гробнице, из которой происходит олень, был поставлен котел, сломанный, может быть, при обвале могилы или при ее разграблении. Следует отметить, что олень был найден в человеческой могиле, т. е. именно той части архаического склепа, в которой и должен был находиться котел. Ручки таких котлов часто, особенно в архаическое время, делаются в виде фигурок животных, чаще всего козлов. На рис. 3 изображена такая ручка[1]; здесь видно также, что и способ прикрепления ручки к котлу при помощи стержня, продетого через выступающий край котла и приклепанного к внешней поверхности его стенки, был, очевидно, тот же, что и на котле с нашей фигуркой оленя. В описании фигурки было уже указано, что стержень тут несколько наклонен вправую сторону оленя, что соответствует форме выпуклой стенки котла. Рубцы на этом стержне, по всей вероятности, должны были его прочнее связать с краем котла, в который он был впущен. Наконец, уже отмеченное мною обстоятельство, а именно уклон ног оленя, как задних, так и передних в левую его сторону (см. рис. 2), определенно указывает на то, что наша фигурка была прикреплена на изогнутом, а не прямом, основании. Большой диаметр этой изогнутой линии, данный поло-

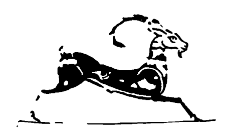


[1] Котел происходит из раскопок Шульца в Келермесской станице в 1903-1904 гг. (Эрмитаж, инв. n° 16811).

жением ног оленя, вполне соответствует форме скифских котлов, край которых часто образует не круг, а овал, причем обе ручки сидят на длинных сторонах овала. Всего вышеприведенного, полагаю, будет достаточно для того, чтобы убедиться в основательности показаний Отчета, говорящего, что наш олень служил ручкой котла. И даже то, о чем речь будет дальше, — что он является изделием не скифским, а греческим, не может изменить положения дела, ибо котел из кургана Синельникова[1] с прекрасным чисто греческим фризом пальметок доказывает, что иногда такие скифские котлы выделывались греческими мастерами.



В том, что наша фигурка оленя — изделие греческое, меня убеждают следующие соображения. На рисунке в Отчете олень представлен в неправильном положении. На нашем рисунке (рис. 1), дана реконструкция задних ног и видно, как была задумана фигура. Ясно, что стержень под передними ногами должен был быть укреплен в более или менее вертикальном положении, и если поставить оленя соответственно этому на горизонтальную поверхность, то окажется, что он и задними ногами должен был касаться этой поверхности.



В таком положении все тело его получает очень характерный наклон вперед, который определяет всю композицию и сразу дает нам в руки ключ к пониманию памятника. Во вполне соответствующем положении постоянно изображаются на так называемых милетских или родосских вазах скачущие козероги[2]. Обыкновенно тут их го-

[1] Около с. Михайлово-Апостолово, Таврической губ., ОАК, 1897, 82, рис. 200; Minns, Scythians and Greeks, 79, рис. 21. Этот котел, правда, относится к более позднему времени, как я думаю, к середине V в.

[2] Можно было бы привести множество примеров. Ср. хотя бы керченский кувшин Эрмитажного собрания, изданный Фармаковским, Милетские вазы на юге России, Древности, XXV, тбл. VIII, 1.

ловы обращены вперед, но встречаются также и обернутые назад головы. Стоит только сравнить рис. 4 (с одного фрагмента горлышка «милетской» вазы, найденной на юге России)[1], чтобы убедиться, что более полную аналогию трудно себе представить. На обоих памятниках совершенно совпадают и положение всей фигуры и поворот головы и направление выставленных вперед рогов. Еще большее соответствие в стиле мы заметим между нашим оленем и рисунком козерога на знаменитой керченской энохое (рис. 5)[2], более тонком и изящном, чем в предыдущем примере. Отличие ограничивается только различным положением головы, обращенной на вазе прямо вперед. Зато весь характер контура, пропорции удлиненного тела и общего его положения совпадают вполне. Особенное внимание обращает на себя тот же наклон и изгиб туловища, его утончение к бедрам, крупные размеры бедер и ясное выделение всей задней части туловища. Тот же самый вкус сказывается в тонких и уверенно нарисованных ногах и в изящном изгибе шеи.

Положение головы нашего оленя, при правильной постановке его—смотрящей несколько вверх, вполне соответствует голове козерога на фрагменте из Болтышки (рис. 4). Отмеченное полное соответствие дает точное определение для нашего памятника. Обе упомянутые вазы датируются Фармаковским[3], в согласии с Kinch'ом[4], концом второго периода ваз этой техники, т. е. третьей четвертью VII в. до Р. Х. Наш олень сделан, может быть, несколько позднее, так как наклон тела у него, повидимому, был несколько сильнее, что является в развитии стиля «милетско-родосских» ваз признаком сравнительно более позднего времени. К концу существования этого стиля мотив вырождается и выступает в преувеличенной форме, как, например, на вазе, изданной Фармаковским[5]; она относится уже к первой половине VI в.[6], так что для нашего оленя вероятнее всего дата немного более поздняя, чем 600 год, хотя может оказаться, что после подробного исследования местных

[1] Фармаковский, Милетские вазы, тбл. VII; из Болтышки, Киевской губ., находится в Музее Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии при Московском Университете.

[2] Фармаковский, тбл. VIII, рис. 1 (проверен по оригиналу).

[3] Фармаковский, 14 (отд. отт.).

[4] Kinch, Vroulia, 220.

[5] Фармаковский, тбл. XI, в.

[6] Фармаковский, 14.

ловий древнего Юга России, не будет исключена и еще более поздняя датировка.

Вполне ясно также, что наша фигурка оленя представляет собою произведение греческого мастера, принадлежащего к художественной школе, стоявшей в теснейшей связи с школой так называемых милетских или родосских ваз. В этом надо усматривать существенное значение нашего памятника: мы впервые узнаем, что художественное направление этих ваз отразилось не только в гравировке по металлу, примером чего может служить известная бронзовая чаша из собрания Тышкевича [1], но также и в скульптуре. Очевидно, роль этого направления в развитии архаического греческого искусства была очень значительна [2].



6.

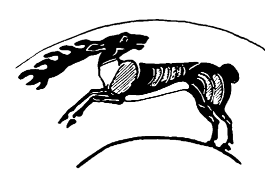
Интересно, однако, еще одно обстоятельство. Мы до сих пор сравнивали нашего оленя только с изображениями козерога. И это не случайно: мне неизвестны изображения оленей в подобной позе на милетско-родосских вазах. Редкий пример представляет собою рис. 6, но дело в том, что он воспроизводит обломок из Эфеса, от блюда местного изготовления [3]. Очевидно, в Эфесе существовала мастерская, подражавшая так называемым милетско-родосским вазам. Можем ли мы приписать появление мотива скачущего оленя обернутой назад головой именно этому обстоятельству, остается,

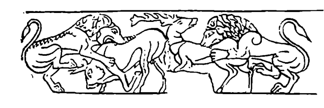
[1] Froehner, Coll. Tyszkiewicz, тбл. XV. Ср. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst, 86, рис. 86. Что касается декорации внутренней части с протомами грифонов вокруг центра ср. опубликованный Kinch'ом в у. с. материал, особенно тбл. 4 с подобными протомами птичьих голов.

[2] Почему нельзя использовать наш памятник для каких либо рассуждений о еще не решенном вопросе локализации «милетско-родосских» ваз, станет ясным из дальнейшего. Интересно отметить, что мотив скачущего оленя с обернутой назад головой восходит еще к крито-микенскому времени. Ср., например, резной перстень из Микен, Furtwängler, Antike Gemmen, тбл. II, 8.

[3] Excavations at Ephesus, 221, тбл. XLIX, 1a; гл. XIII, Cecil Smith, nn° 4—9, Local «Ibex» fabric. Особенности: красноватая глина, красная краска прямо по белой облицовке и своеобразный орнамент.

конечно, при ограниченности материала неизвестным, но во всяком случае, это совпадение с мотивом нашего оленя интересно отметить. Однако, есть маленькая разница между ними. Положение рогов на эфесском обломке иное: они расходятся от головы в обе стороны. В этом отношении ближе к нашему оленю стоит изображение на ионийском блюде из Vulci в Bibliothèque Nationale (рис. 7)[1]. Положение головы и рогов вполне тожественное. Общий мотив всей фигуры тоже весьма сходен, но на блюде олень не прикасается передними ногами к почве; кроме того шея гораздо короче, что отчасти, может быть, объясняется недостатком места, предоставленного художнику размерами фриза на блюде, частью композиции которого является олень: в остальном изображение его все же близко к нашему бронзовому оленю. Особенно интересно, что передний контур шеи представляет ломаную линию. Как раз эту последнюю черту, трактовку шеи, странную особенность которой мы отметили выше и в описании нашего оленя, мы находим повторенной на изображении настигнутого львом оленя на бронзовой колеснице из Monteleone (рис. 8)[2]. Здесь совпадает не только положение головы и рогов (при несколько ином мотиве всей фигуры), но и обратившее на себя наше внимание поперечное деление шеи; оно на нашем скульптурном олене передано желобками, на гравированном на колеснице изображении





[1] De Ridder, Catalogue, I, 95 сл., 187, рис. 11.

[2] На фризе, украшавшем край днища колесницы, рисунок у Furtwängler'a, текст к Brunn-Bruckmann, тбл. ", детали резьбы.

пересекающими шею поперек линиями[1]. Видно также, несмотря на повреждение, что и тут передний контур шеи не образует плавную изогнутую линию, как на «милетско-родосских» вазах, а также, как на бронзовом олене, эта линия трижды сломана. Эту аналогию важно было отметить именно потому, что эта черта не повторяется на тех вазах, с которыми мы до сих пор сопоставляли нашего оленя. Черта эта говорит о том, что в нем есть чуждые этому кругу памятников элементы; она его роднит, напротив, с последними привлеченными для сравнения памятниками.

Бронзовую колесницу из Monteleone Furtwängler признал не без основания изделием ионийского мастера, работавшего в Этрурии, по всей вероятности, выходца из Фокеи[2]. Блюдо в Bibliothèque Nationale Margret Heinemann[3] отнесла к группе так называемых «понтийских» ваз, впервые обработанных Dümmler'ом[4]. Furtwängler высказал предположение, что эти вазы принадлежат мастерам той же самой школы, что и колесница из Monteleone[5]. К этой школе относятся и ювелирные изделия, а именно группа золотых и серебряных архаических перстней, у которых украшение сделано простой гравировкой по гладкому щиту[6]. Локализация этого художественного круга именно в Фокее пока остается еще гипотезой[7], но весьма вероятной, хорошо объясняющей массовое появление памятников этого круга в Этрурии, в виду засвидетельствованной историей эмиграции граждан этого города к Адриатическому и Тиренскому морям. В нашей связи она во всяком

[1] Ср. между прочим наш рис. 1 бронзового оленя. Он был мною сделан до того, как я обратил внимание на изображение на колеснице, и поэтому любопытно, что в рисунке я невольно передал скульптурные желобки линиями, подобными изображению на колеснице.

[2] У. с., 11.

[3] Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot, Bonn 1910, 42 сл., особенно 45.

[4] RM, II, 171 сл.

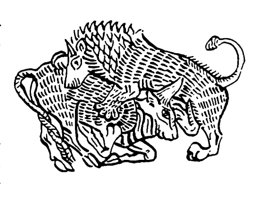
[5] Griechische Vasenmalerei, I, 93; Antike Gemmen, III, 89.

[6] Antike Gemmen, III, 83 сл. Связь этих памятников с группой «понтийских ваз» несомненна; ср. в особенности там же стр. 84-85.

[7] Margret Heinemann (у. м.) предложила другой город: эолийские Кимы. По существу это почти не меняет дела, так как между Кимами и Фокеей ничтожное расстояние. Однако, значение Фокеи было во всех отношениях крупнее, так что за нею остается все же большая доля вероятности. Ср. также Endt, Ionische Vasenmalerei, Prag 1899, 71.

случае, способна обратить на себя внимание, ибо точки соприкосновения с памятниками этого круга наблюдаются на предметах, найденных на Юге России неоднократно, и наш олень в этом отношении не стоит особняком.

В качестве другого примера я приведу памятник, который исполнен в той же технике, как некоторые из вышеприведенных ионийских архаических перстней. Это келермесское зеркало[1]. Оно серебряное; рисунок, украшающий его, сделан исключительно резьбой, причем применена техника покрытия серебра тонким золотым листом[2]. На зеркале замечается такое же родство с памятниками круга «понтийских» ваз, с одной стороны, и кругом «милетско-родосских» ваз, с другой стороны. Сцена боя быка со львом, воспроизведенная на рис. 9, проявляет большое сходство с той же сценой на фризе с колесницы в Monteleone (рис. 8). В обоих изображениях лев одной задней ногой стоит на земле, а другую поставил на лоб быка — деталь показательная, ибо она встречается редко. Кроме того у обоих львов обозначена более длинная шерсть на хребте перед хвостом[3]. Сидящий грифон, изображенный в другом месте на келермесском зеркале, (рис. 10) находит себе наиболее близкую аналогию в изображениях подобных грифонов на «милетско-родосских» вазах (ср. рис. 11)[4].


9.

[1] Целиком еще не издано. Найдено Шульцем в кургане около станицы Келермесской Кубанской обл. См. AA, 1903, 38; ср. Radet, Cybebé, 20, рис. 26, который воспроизводит фигуру πότνια θηρῶν.

[2] Ср., например. Antike Gemmen, III, 83. Перстень из Вульчи в Дрездене. AA, 1889, 171.

[3] Черта эта повторяется на «церетанских» гидриях, во многом соприкасающихся с понтийскими вазами. Ср. Antike Denkmäler, II, тбл. XXVIII и Perrot-Chipiez, IX, 333, рис. 239. Здесь и манера трактовки гривы совпадает с келермесским зеркалом.

[4] По Kinch, Vroulia, 196, рис. 73c. Следует отметить, что тип грифона на зеркале более древний. Форма его крыльев соответствует крыльям типа b на том же рисунке у Kinch'a. Это нужно, пожалуй, иметь в виду при датировке келермесского зеркала.

Указанные черты, роднящие нашего оленя с обоими вышеназванными художественными кругами, и то, что он является, как выше было указано, по всей вероятности, изделием местным, приводит к следующим соображениям. Олень был найден в кургане близ Ульского аула, т. е. в глубине Кубанской области. Несомненно, что он был сделан не там, где был найден, а в греческой колонии на побережьи, так как это — работа греческого мастера. Из всех прибрежных городов больше всего подходит, конечно, Фанагория, лежащая около устья Кубани и бывшая самым значительным поселением греков в Прикубаньи, конкурировавшим успешно, в особенности в более древнее время, с Пантикапеем. Фанагория же была колонией Теоса, а не Милета, как почти все остальные греческие





поселения на Черном море. Город Теос тоже принадлежит к северноионийским городам, также как и Фокея; с Фокеей у Теоса должны были быть тесные связи, особенно в раннее время, что доказывается качеством металла древних его монет, равным фокейским[1]. С другой стороны, Теос лежит в непосредственной близости к Эфесу, где, как мы видели, существовала мастерская, подражавшая «милетско-родосским» вазам.

Таким образом, олень Ульского кургана может подсказать нам предположение, что в Фанагории работали греческие мастера, принадлежавшие к северо-ионийской художественной школе, стоявшей, вероятно, в связи с Фокеей, чем объяснились бы совпадения между найденными на юге России и в Этрурии предметами. Это остается, конечно, пока только предположением, но оно сильно подкрепляется фигурой нашего оленя.

Вопрос о греческих художественных мастерских в Фанагории, особенно в архаическое время, должен быть, конечно, рассмотрен

[1] См. относящуюся сюда литературу у Roscher, Lex., I, 2, 1763.

специально в более широкой связи, с привлечением всего материала. Однако, и того, что дает изучение нашего оленя, пожалуй уже достаточно для обоснования постановки этого вопроса.

Во всяком случае, этот вопрос важен и для понимания греческих произведений, найденных на Юге России, особенно в Прикубаньи, и для истории развития местного звериного стиля и, наконец, для истории греческих колоний на Юге России, особенно для начальной истории Боспорской области и взаимоотношений и конкуренции Пантикапея и Фанагории. Пантикапей выдвигается заметно лишь в V в., очевидно, благодаря захваченной им в свои руки торговле с Мэотидой и идущим через нее (Танаис — колония Пантикапея) сношениям с восточными областями, между тем как значение Фанагории основывалось на богатстве Прикубанья, легче ей доступного и доступного именно ей одной, так как греческие поселения на побережьи нынешней Черноморской области могли иметь значение только для ближайших окрестностей, за неимением водных сообщений со степной областью, от которой большую часть их отделяет, кроме того, еще горная полоса. Роль Фанагории в архаическое время должна была быть очень значительной.

Здесь не место излагать причины, по которым первенство впоследствии должно было перейти к Пантикапею, хорошо нам известному и по письменному преданию, освещающему более поздние времена и столь скудному в отношении начальной истории греческих колоний на Юге России. От дальнейшего исследования археологического материала мы можем ожидать много интересных и важных открытий, которые помогут нам воскресить утраченные преданием судьбы первоначальной эллинизации нашего края, приведшей к тому, что он стал частью классического мира.

Пейзажи А. Нотбека.

…а Академии.

Александр Нотбек (Johann Wilhelm Alexander Nothbeck, 1802—1866), ученик Академии по классу Шебуева и Егорова, известен, главным образом, как исторический живописец. До нас не дошли его программные композиции [1], но мы знакомы с подобными же его рисунками на исторические темы в Русском Музее Александра III в Петрограде. Работы эти, исполненные не хуже и не лучше многих сотен им подобных, не заинтересовали бы нас, и сам Нотбек не привлек бы нашего внимания, если бы не его любопытные и чрезвычайно своеобразные акварельные пейзажи, мало кому, к сожалению, известные.

1. «Развалины капеллы Св. Екатерины в Лифляндии». Размер листа — 29,6×39,1 см., рисунка — 25,8×36,4 см. Бумага желтовато-сероватая, тонкая, мелкозернистая. Перо (контур). Акварель. Подпись внизу справа на полях (пером): «den 12 July, Wenden, MDCCCXXXVI».

2. «Развалины замка в Венденe». Размер листа—28,3×40,5 см., рисунка — 26,0×39,4 см. Бумага желтоватая средней плотности, мелко-зернистая, типа Ватман. Перо (контур). Акварель. Подпись внизу справа на полях (пером): «A. Nothbeck. Wenden 12 July 1836».

[1] «Приам испрашивает у Ахилла труп Гектора», 1824 г. (вторая золотая ме[illegible] «Сократ перед кончиной беседует с учениками о бессмертии души»; «Тезей убивает Минотавра в лабиринте Критском» 1827 г. (первая золотая медаль); «Св. Иероним в пещере со львом» 1861 г. (звание академика).

3. «Башня на Трейдене». Размер листа—35,8 × 32,3 см., рисунка—32,0 × 31,5 см. Бумага желтоватая, средней плотности, типа Ватман. Перо (контур). Акварель. Подпись внизу на полях (пером): «Der Thurm auf Treyden MDCCCXXXVI den 6-ten July».

4. «Замок в Вендене». Размер листа 29,0×38,0 см. Бумага желтоватая, средней плотности, мелко-зернистая, типа Ватман. Перо. Акварель. Подпись внизу на полях справа (карандашем): «den 6 Juli MDCCCXXXVI — Wenden».

Три первых пейзажа находятся в собрании рисунков Цветковской галлереи, а «Замок в Вендене» в Третьяковской галлерее (дар П. М. Третьякову И. Е. Цветкова). Все датированы 1836 годом [1], но настолько выделяются из общей массы пейзажей тридцатых годов, что невольно останавливают на себе внимание всякого знакомого с ними.

Ближе к традиционному типу пейзажа тридцатых годов акварель «Развалины рыцарской капеллы Св. Екатерины в Лифляндии» (тбл. XVI, 1). На переднем плане ландшафт обрамлен в рамку деревьев, не совсем смыкающуюся вверху; на среднем плане — на зеленом холме развалины древней капеллы, на заднем — лиловато-голубая волнистая даль.

В акварели «Развалины замка в Вендене» (тбл. XVI, 2) рамки деревьев нет. На среднем плане — холм в виде усеченного конуса, на вершине которого возвышается цилиндрическая башня; ряд других холмов, также в виде правильных конусов, замыкает повсюду пространство. Освещение на заднем плане — грозово-романтическое, сине-фиолетовое: в кроющей туче слева есть движение.

В третьем рисунке, «Башня на Трейдене», в центре большая цилиндрическая башня, слева — холм в виде правильного гигантского конуса, поросший еловым лесом и освещенный красноватым заревом заходящего солнца; отдельные ели, лишь слегка детализированные, обработаны также в форме маленьких конусов; на горизонте за башней — темно-фиолетовое грозовое небо с розовыми полосами.

Все пейзажи Нотбека исполнены акварелью, контуры прочерчены пером.

[1] Изображенные на всех четырех акварелях места — родина А. Нотбека, немца-лифляндца по происхождению.

Из трех названных рисунков художника наиболее своеобразным, оригинальным по подходу к действительности является второй. «Развалины замка в Вендене».

При ближайшем рассмотрении пейзажей Нотбека обнаруживается сознательное или бессознательное стремление автора передать не оптическую видимость предметов, а абсолютную чистую их форму. Мы имеем здесь дело с попыткой геометрической схематизации органических форм, разлагаемых на конусы, цилиндры, отрезки сферы, — прием, возведенный позднее в принцип у кубистов. Но в то время, как кубисты дают синтез этих стереометрических элементов в новом, как бы метафизически найденном целом, у Нотбека мы такого синтеза не находим. Нотбек не перемещает плоскостей, подобно кубистам, и не дает возможности видеть предметы сразу с нескольких сторон, не вводит, подобно им, нескольких точек сходов и линий нескольких горизонтов для более свободного построения целого, но у него мы находим все же, как уже было сказано, попытку линейно-геометрической схематизации форм кубистического характера. Холмы его акварелей напоминают потекшую и застывшую лаву или тяжелые массы камня, выступы и уступы их проработаны, подобно драпировкам кубистов, моделированным при помощи свето-тени («Развалины рыцарской капеллы»); преобладают резкие прямые линии, придающие рисунку характер жесткости и деревянности («Развалины замка в Вендене»). С любовью выписывает Нотбек каждый кирпич, каждый камень, имеющий до известной степени правильную геометрическую форму.

Подобно краске кубистов, по большей части тусклой и вялой, и краска Нотбека вяла и невыразительна. Отрицая в краске ту неизменность, ту абсолютность, которую он видит в форме, как таковой, кубист отказывается от передачи всех оттенков, всех капризных переходов ее, в зависимости от освещения и других факторов, и на этом основании произвольно передает окраску предметов. В акварели Нотбека «Развалины в Вендене» ни солнце, ни набежавшая тень, ни фиолетовая туча, накрывшая небо, не отражаются на зеленой окраске травы и деревьев: она неизменна, в ней нет рефлексов, нет переходов, нет оттенков.

Однако, того же нельзя сказать о двух других его рисунках: в акварели «Развалины рыцарской капеллы Св. Екатерины» художник с неожиданным для него мастерством передает чистоту и

прозрачность воздуха, глубину небесного свода в ясный летн день и легкость белого скользящего облачка.

Одновременно с своеобразным применением кубистических приемов мы находим у Нотбека в области композиции, перспективы, раккурсов и колорита и старые приемы так называемого «архитектурно-историко-классического» пейзажа первой трети XIX в. Перспективы в подлинном значении этого слова, как линейной, так и воздушной, у него собственно нет: три традиционных плана изображений на плоскости тесно сдвинуты, смяты и в результате не дают настоящего ощущения глубины воздушного пространства, предметы изображаются в произвольных масштабах. Но всё же Нотбек строит свои пейзажи от зрителя вглубь рисунка, а не от поверхности к зрителю, как мы это наблюдаем у кубистов, когда изображение как будто выступает от плоскости наружу. В акварели «Развалины рыцарской капеллы» он применяет один из перспективных приемов старого «архитектурного» исторического пейзажа: пишет на переднем плане как бы рамку из деревьев, почти соприкасающихся своими верхушками и, действительно, обрамляющих пейзаж; благодаря этому приему, столь широко применяемому на сцене (кулисы), передний план выступает сильнее, выделяя и отодвигая средний и задний. Художник пытается дать иллюзию линейной перспективы чередованием ряда пересекающихся холмов и ущелий, рядом понижающихся и поднимающихся кривых, до некоторой степени уводящих за собою глаз зрителя вдаль.

Подобно представителям «классического архитектурно-исторического пейзажа», Нотбек пишет на среднем плане традиционные развалины (так называемую в западном пейзаже «la fabrique», на заднем — столь же традиционные голубовато-желтоватые холмы. В акварели Нотбека «Башня на Трейдене» башня трактуется, впрочем, не как известный необходимый аксессуар пейзажа, но как самоцель, как логически неизбежный элемент содержания.

Листва проработана вполне в старой манере: в полукруглых купах прочерчен пером каждый листок, причем, как это обычно наблюдается в пейзажах первой половины XIX в., такая кругловатая однообразная манера передачи листвы не дает возможности определить породу дерева.

В обычно вялом тусклом колорите неожиданно проступает живая краска: в «Башне на Трейдене» ярко передано художником харак-

терное неспокойно-грозовое волнующее небо романтического пейзажа с его фиолетовыми тяжелыми тучами с одной стороны и зловеще-кровавым закатом с его рефлексом на башне и на земле другой.

Вполне в духе мифологически-романтического пейзажа двадцатых тридцатых годов трактована фигура бегущей по холму девушки с собакой впереди, в развевающейся легкой одежде, напоминая невольно Диану «исторических» композиций, в то время, как приземисто-квадратные мужские фигуры переднего плана и женские мелкие фигурки гуляющих на круговой дорожке холма, выдержаны вполне в реалистической манере, вплоть до точной передачи мужской и женской моды середины тридцатых годов.

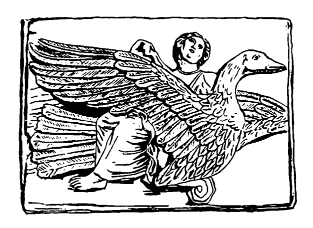
Так одновременно в Нотбеке уживается типическое современного ему пейзажа и оригинально-личное, идущее вполне в разрез с этим старым направлением. Между своеобразным кубизмом его акварелей и приемами «архитектурного» пейзажа, между этими очевидно несовместимыми направлениями художник так и не смог найти (как это и естественно) связующего их звена, вот почему акварели Нотбека не отвечают требованиям, предъявляемым к подлинным произведениям искусства: они вызывают изумление, недоумение, оставляя зрителя холодным и равнодушным, при всей своеобразной их красоте.

Афродита Урания и Афродита Пандемос.

О. Ф. Вальдгауера, научного сотрудника Акад.

I.

В Musée Lavigerie в Saint Louis de Carthage находится прекрасной работы плакетка из слоновой кости, найденная в 1901 г.[1]. Она служила крышкой для ларчика (рис. 1)[2]. На этой плакетке в высоком рельефе изображена женская фигура, сидящая на летящем вправо лебеде. Крылья его широко распростерты, причем левое крыло, как бы в раккурсе, не дорисовано, а пальцы поджаты под туловище. Шея лебедя чрезвычайно коротка; такая ошибка в рисунке объясняется тем, что на данной плоскости не было места для исполнения шеи во всю ее длину; неудачный раккурс левого крыла также обусловлен недостатком места. Богиня одета в хитон и плащ, один конец которого она приподнимает правой рукой; дальнейшее расположение плаща несовсем ясно, так как фигура изображена сидящей на спине лебедя между крыльями отчасти покрыта правым крылом его. Во всяком случае, плащ



[1] Musée Lavigerie de Saint Louis de Carthage. Supplément I, par M. A. Boulanger. Paris 1913, табл. X, 5, стр. 70. Размеры: 0,10 X 0,065 м.

[2] Рисунки для настоящей статьи исполнены А. В. Ухановой.

закрывает ноги, а край его спадает под правым крылом лебедя. Богиня изображена в непринужденной позе, левая рука ее охватывает шею птицы, грудь изображена спереди, голова имеет поворот вправо и смотрит вверх; шея украшена ожерельем, волосы отчесаны в стороны; зрачки обозначены врезанными линиями. Издатель плакетки, Boulanger, считает ее греческой работой.

Этот прекрасный рельеф представляет большой интерес, как образец античного рельефа из слоновой кости, но, кроме того, и самое изображение представляет чрезвычайно важный момент



в истории данного типа. На описанном памятнике бросаются в глаза несовершенства в исполнении некоторых частей наряду с большой тщательностью, с которой трактованы все детали. Непонятно, как художник, владевший всеми техническими средствами, мог так неудачно скомпановать задуманную им группу, что ему пришлось пожертвовать важными частями ее из-за недостатка места. Такие факты наводят на мысль, что художник не был вполне свободен и был связан данной уже композицией, т. е. что изображение на пластинке является не оригинальной композицией, а ко-

ней с композиции другого назначения; втиснутые в рамки данной плоскости, не все ее части вмещались свободно и должны были быть сокращены.

При таком положении дела, получает особое значение рельеф на греческом зеркале в собрании Rome в Лондоне[1] (рис. 2). На этом зеркале изображена такая же женская фигура на лебеде, как и на пиксиде в Musée Lavigerie. Эта композиция в точности соответствует описанному изображению из слоновой кости, с той только разницей, что голова лебедя поднята вверх, а ноги вытянуты вниз. Сходство есть даже в таких частностях, как расположение левого колена богини у крыла лебедя, в группировке складок на груди ее, в жесте правой руки, в наклоне головы, в прическе волос, — все это говорит за то, что эта композиция восходит к тому же оригиналу, как и рельеф пиксиды. Важно, однако, отметить одну особенность: группа изображена на пиксиде в профиль, а на зеркале в три четверти. Из этого следует, что предполагаемый оригинал не был изображением живописным или рельефным, а монументальной статуей, которая была видна с разных сторон.



О популярности этого типа свидетельствуют дальнейшие более или менее свободные повторения того же типа:

1. Этрусское зеркало из собрания Кампана[2] (рис. 3). Мотив тот же,

[1] Burlington Fine Arts Club. Exhibition of ancient greek art. London 1904, тбл. LXI, C 78, стр. 57.

[2] Gerhard, Etruskische Spiegel, IV, тбл. CCCXXI, 1, стр. 34; Brunn, BIA, 1859, 100; Стефани, ОАК, 1863, 67, n° 21.

но голова лебедя опущена вниз, у него в клюве — ветка, на руках богини браслеты; левая рука ее опущена, а не держится за шею лебедя; один конец плаща спускается на грудь лебедя между его правым крылом и шеей. Надпись TYPAN доказывает, что изображена Афродита.

2. Рисунок на кампанской вазе в Вене[1]. Мотив тот же, но плащ, раздутый ветром, развевается за головою богини и придерживается правой рукой ее; левая держит ленту, накинутую на клюв лебедя; на правой руке браслет; длинные волосы лежат свободно. Под лебедем три рыбы, указывающие на то, что лебедь плывет по морю; перед богиней летит Эрот с двумя повязками в руках, за ней — второй Эрот, держащий зеркало и ситулу.

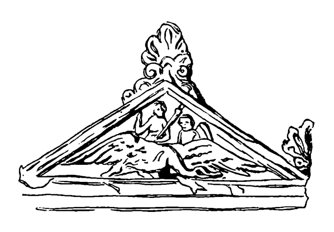
Кроме этих двух изображений, явно восходящих к тому ж оригиналу, мы приведем ниже еще несколько примеров, стоящих под прямым влиянием его. Предполагаемый же оригинал определяется ближе при помощи рельефа на каменной плите, найденной Гроссом на северо-восточном склоне горы Митридат около Керчи[2] (рис. 1); она сделана из местного известняка и является, следовательно, местной работой. Плита украшена наверху фронтоном, плоскость которого занята композицией описанного нами типа. Богиня держит в левой руке скипетр, голова лебедя обращена вправо. Прибавлены: за лебедем фигура Эрота, а над фронтоном две фигуры Ники, из которых одна держит фимиатерий, другая, по правиль-

[1] Lenormant et de Witte, Élite des monuments céramographiques, IV, тбл. IV; Стефани, ОАК, 1863, 67, n° 16. Другие воспроизведения Millin, Peint. des vases, II, тбл. 54; Dubois-Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases, тбл. 13, 1; Laborde, Collection de vases grecs de M. le comte de Lamberg, I, 31, рис. 10; Inghirami, Mon. Etr., V, тбл. 38; S. Reinach, Rép. de vases, II, 168, 2. De Witte по поводу этой вазы дает следующую заметку, которую приводит и S. Reinach: «Les peintures tracées sur ce vase sont presque entièrement refaites par une main moderne et ne méritent guère l'importance que Millin et d'autres archéologues, aussi bien que nous, leur ont attribuée. Un examen attentif nous a convaincu plus tard, que ce vase ne conserva même aucune trace de peintures antiques». Несмотря на эти слова de Witte, я привожу этот рисунок, потому что, насколько я могу судить сейчас, не будучи в состоянии проверить на оригинале утверждение de Witte, эта ваза принадлежит к той серии реставрированных ваз, на которых рисунок заново исполнен по следам первоначального рисунка: об этом типе подделок я сделал сообщение в JDAI, 1913, 61. Такими рисунками можно пользоваться для определения мотивов в самых общих чертах.

[2] Эрмитаж, инв. n° 147. ОАК, 1877, 246 (виньетка). 249 сл.; IosPE, II, n° 19.

ному толкованию Стефани, совершает возлияние — в одной руке у нее сохранился кувшин, в другой, вероятно, она держала чашу. Внизу находится надпись: ....*ἀνέθηκαν τὴν στήλην Ἀφροδείτῃ Οὐρανίῃ Ἀπατούρου Μεδεούσῃ*. Особое значение этого памятника состоит в том, что он дает нам название этого типа Афродиты Урании, которому на керченском памятнике отводится еще специальная роль [1].

Мы отметили уже, что образцом всех перечисленных четырех изображений служила статуя. Судя по числу воспроизведений и подражаний, о которых еще будет речь, оригинал был знаменит в древности. Повторение его на памятнике, сделанном в Керчи, делает вероятным предположение, что оригинал этих воспроизведений находился в Афинах [2]. Время происхождения этой статуи определяется чрезвычайно близкой аналогией со статуей Икетиды в Palazzo Barberini в Риме [3], которую я считаю воспроизведением Эринны Каламида [4]; во всяком случае, она восходит к оригиналу середины V века до Р. Х. [5] На обоих типах одинаковы не только движение фигуры, но и частности, как трактовка плаща на ногах и волос; за ту же датировку говорит и простое расположение складок на груди фигуры, типичное для женских драпированных фигур этого периода. О стиле фигуры, т. е. предполагаемого оригинала, судить трудно. Но поворот и наклон головы, а также некоторые детали в трактовке лица и одежды, дают нам ценные указа-



[1] Об изображении Урании см. Farnell, The cults of greek states, II, 629 сл.

[2] О подобном изображении в Афинах упоминает Стефани, Reise durch einige Gegenden des nördlichen Griechenlands, 1843, 92.

[3] Brunn-Bruckmann, Denkmäler, 415; Helbig-Amelung, Führer, II, n° 1820.

[4] Вальдгауер, Пифагор Регийский, 179 сл.

[5] Доводы Б. В. Фармаковского (ЖМНП, 1916, июль, 190-193), фигуру к IV в., меня не убедили.

ния. Голова имеет наклон в сторону левого плеча, причем движение их мало отражается на положении тела. Такой мотив часто встречается на фризе Парфенона. Чрезвычайно похожа в этом отношении голова Аполлона на восточном фризе[1] и головы юношей (север, XLII, 131; запад, II, 2); эти две последние фигуры также чрезвычайно близки по исполнению лица и трактовке волос; наконец, весьма характерна на пиксиде стилизация края плаща, который выступает из-под крыла лебедя извилистыми линиями и спадает вниз. Такую стилизацию мы встречаем в разных вариантах на фризе, а также на метопах Парфенона[2]. Наконец, упомянем о трактовке правой руки богини, которая особенно часто встречается в том же круге памятников[3]. Из статуарных фигур укажем еще на прекрасную статую в Берлине[4], принадлежность которой к кругу Фидия не может быть оспариваема; весьма близкое изображение Афродиты с Эротом, стиля фриза Парфенона, издано Amelung'ом[5].

Мы имеем, следовательно, дело со статуей Афродиты Урании, стоявшей, по всей вероятности, в Афинах и принадлежавшей резцу выдающегося художника V в., близкого кругу Фидия. О такой статуе нам повествует Павсаний[6]: по его словам в участке *Μελίτη... πλησίον δὲ ἱερόν ἐστιν Ἀφροδίτης Οὐρανίης...τὸ δὲ ἐφ' ἡμῶν ἔτι ἄγαλμα λίθου παρίου καὶ ἔργον Φειδίου*. Из этого можно со значительной долей вероятности вывести заключение, что тип, переданный упомянутыми памятниками, есть тип Афродиты Урании Фидия, стоявшей в Афинах. Такой вывод становится еще более вероятным, если принять во внимание особый характер этой богини и отношение ее к Афродите Пандемос.

Чтобы определить значение этой композиции, мы должны еще вкратце разобрать развитие типа Афродиты Урании, как он представлен описанными памятниками[7].

[1] Brunn-Bruckmann, Denkmäler, 194.

[2] Ср. фигуру убитого лапифа на метопе—юг, XXVIII, падающего лапифа на метопе—юг, VIII, край плаща Ареса—фриз, восток и т. д.

[3] Ср., например, фриз, север, XXIX, 88, XLI, 129.

[4] Beschreibung, n° 586.

[5] BJ, 101, 153 сл.

[6] Paus. I, 14, 7=Overbeck, Schriftquellen, n° 691.

[7] Материал: Jahn, AZ, 1858, 236 сл.; Стефани, OAK, 1863, 65 сл.; 1864, 203, прим. 2; 1877, 247 сл.; Bernoulli, Aphrodite, 407; Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenb.,

В начале развития стоят терракоттовые статуэтки, принадлежащие к позднеархаическому и к раннему строгому стилю. Приведем следующие экземпляры:

1. Статуэтка в Лувре, Salle L, n° 192 (рис. 5)[1]. Афродита в длинном одеянии с калафом на голове стоит на лебеде, летящем с распростертыми крыльями по воздуху; в левой руке она держит ларчик, правая опущена вниз. Зигзагообразные складки плаща связывают статуэтку с архаическим искусством.

2. Статуэтка в Афинах из Элатеи[2]. Афродита в длинном пеплосе с отворотом, с калафом на голове, стоит на лебеде, летящем с распростертыми крыльями; в левой руке она держит ларчик, в правой — голубя. Толстые простые складки одежды относят фигуру к эпохе строгого стиля начала второй четверти V в. до Р. Х.



Обе статуэтки изображают Афродиту стоящей на лебеде. Такой мотив, конечно, возможен только в строго-фронтальных формах раннего искусства; характер его исключает дальнейшее развитие в более свободном натуралистическом виде. Поэтому и неудивительно, если он в последующие эпохи применялся редко и скоро выродился, как это доказывают позднеаттические вазы краснофигурного стиля.

3. Кувшин в Берлине (рис. 6)[3]. Афродита со скипетром в левой руке стоит на лебеде, поднимающемся с моря; она закутана в плащ, оставляющий обнаженной почти всю грудь; правой рукой богиня приподнимает край его. По обеим сторонам парят два Эрота, один с венком и лентой, другой с чашей и венком в руках. Направо и налево от этой центральной группы по одной фигуре нереиды, сидящей на дельфине; белыми линиями обозначена вода под ними; за

75 сл.; Pottier-Reinach, Nécrop. de Myrina, 277 сл. См. и JHS, 1891, 318; Boulanger, Musée Lavigerie, Suppl., 70.

[1] Pottier, Diphilos et les modeleurs do terres cuites grecques, тбл. VIII, стр. 59.

[2] Kekulé, Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren, 15; Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten, I, 162, n° 2.

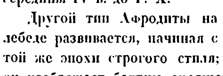
[3] Furtwängler, Beschreibung d. Vasensammlung, n° 2660; JDAI, 1886, тбл. II,2; 1911, 112, рис. 41.

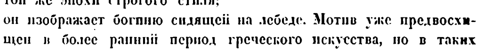
этими фигурами следуют с одной стороны Дионис во фракийском костюме, опирающийся правой рукой на тирс, с другой — Гермес с керикием в правой руке, наконец за Дионисом — сидящая менада с тимпаном, за Гермесом — сидящая нимфа (?). Мотив стоящей на лебеде фигуры показался и Furtwängler'у[1] и Kalkmann'у[2] невероятным; первый полагает, что богиня задумана стоящей на колеснице, второй что Афродита всплывает из волн, сопровождаемая лебедем. Берлинская ваза является лучшим представителем более поздних изображений стоящей на лебеде богини; другие рисунки исполнены по тому же образцу. Приведем один пример.



6.

4. Пелика в Эрмитаже (рис. 7)[3]. Афродита стоит на лебеде, поднимающемся с волн океана: она одета в длинный плащ, обнажающий правую грудь, конец которого она приподнимает правой рукой; по обеим сторонам богини парит по одному Эроту с тимпаном в руке и по одному голубю. Исполнение очень небрежное, середины IV в. до Р. Х.





Другой тип Афродиты на лебеде развивается, начиная с той же эпохи строгого стиля; он изображает богиню сидящей на лебеде. Мотив уже предвосхищен в более ранний период греческого искусства, но в таких

[1] См. текст описания в каталоге, у. м.

[2] JDAI, 1886, 249 сл. Мотив стоящей на лебеде фигуры Kalkmann называет «eine ungeheuerliche Situation».

[3] ОАК, 1877, тбл. V, 1, и по тому же рисунку JDAI, 1886, 231 (виньетка).

формах, которые в первое время не находили себе подражаний; до нас дошел лишь один очень плохо сохранившийся экземпляр, а именно рельеф типа «милосских» рельефов в Афинах [1]. Лебедь летит вправо; ноги богини проведены вниз между хвостом и крылом лебедя; повидимому, поворот фигуры был похож на мотив фигуры на пикседе Lavigerie.

В начале V в. возникает другой тип, по стилю и замыслу похожий на тип упомянутой Афродиты в Афинах. Он представлен Дрезденской статуэткой из терракотты (рис. 8) [2]. Афродита сидит на лебеде в строго фронтальной позе; она одета в пеплос строгой стилизации шестидесятых годов V в. или несколько раньше, руки опущены вниз.


8.

В это же время в живописи появляется другой, более свободный тип:

1. Килик Британского музея D 2, найденный в 1864 г. на острове Родосе [3]. Афродита сидит между шеей и крылом лебедя; обе фигуры обращены влево и в профиль. Богиня одета в тонкий хитон и плащ, переброшенный через левое плечо и покрывающий обе ноги, на шее — ожерелье, на голове — чепчик, на ногах — сандалии; в правой, протянутой вперед руке — строго стилизованный цветок. Направо от головы богини надпись ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ, внизу ΓΛΑΥΚΟΝ ΚΑΛΟΣ. Рисунок исполнен на фоне белой облицовки, покрывающей всю внутреннюю поверхность килика.

2. Килик в Оксфорде n° 324 [4]. Богиня сидит на лебеде так же, как на килике Британского музея: она одета в хитон и плащ, в левой руке — скипетр, правая рука поднята, на голове — стефана; длинные волосы спадают на спину.

Перечисленные памятники являются предшественниками той композиции, которую мы отожествляем с Афродитой Уранией Фи-

[1] Schöne, Griechische Reliefs, тбл. XXXII, n° 130, стр. 63.

[2] A.I, 1894, 31, n° 20; Winter, I, 162,5. По стилю совершенно аналогична статуэтка богини, сидящей на петухе, в собрании гр. Ланцкоронского в Вене. Winter, I, 162, n° 7.

[3] Salzmann, Nécropole de Cameiros, тбл. 60; A. S. Murray and A. H. Smith, White Athenian Vases in the British Museum, тбл. XV.

[4] Gardner, Vases in the Ashmolean Museum, 33; JHS, 1891, 317, тбл. 13; 1914, 199, n° 26, 204, рис. 21 (J. D. Beazley).

дия. Эта статуя внесла новый элемент в данную проблему. На всех памятниках, о которых была речь, фигуры богини и лебедя связаны вместе лишь внешним образом; Фидий расположил фигуру богини так, что она всецело примыкала к линии движения лебедя, сливая таким образом обе фигуры вместе в одну группу. Достигнутая Афродитой Фидия цельность и сплоченность композиции служила образцом для всех последующих изображений данного мотива, в каком бы виде он ни являлся. Прямое в этом отношении влияние Фидиевой композиции мы видим в следующих изображениях, к которым примыкают другие, не перечисляемые нами:

1. Ваза в Лувре[1]. Апулийская работа середины IV в. хорошего исполнения. Афродита, сидящая на лебеде, обращена влево; она одета в хитон и плащ; в левой руке она держит тимпан, правая опущена вниз; на волосах стефана, правая рука, украшенная браслетом, опущена вниз; сверху слетает Эрот с веткой в руке.

2. Монета города Камарины на острове Сицилии 431—371 г. Мотив почти совершенно совпадает с изображением на вазе в Лувре; левая рука богини придерживает, однако, край плаща, раздутого ветром в виде паруса; под лебедем показаны волны и рыбы. Самая фигура некоторыми учеными толкуется, как нимфа Камарина. В типологическом отношении вопрос о наименовании фигуры, разумеется, не может считаться существенным.

3. Зеркало греческой работы из Эретрии, в Афинах[3]. Богиня поит лебедя из чаши, которую она держит в правой руке; плащ, покрывающий затылок богини, раздувается ветром, край его она поддерживает правой рукой. Композиция строже двух упомянутых и построена более в вертикальном, чем в горизонтальном направлении. К этим изображениям примыкают варианты, у которых тело богини обнажено, а плащ покрывает только ноги; связь с Уранией Фидия, однако, очевидна.

4. Лекиф Британского музея[4]. Афродита на летящем влево лебеде; плащ ее, поддерживаемый левой рукой богини, развевается

[1] Millingen, Peintures antiques de vases grecs de la collection de Sir John Coghill Bart, тбл. 21: S. Reinach, Rép. de vases, 11,7,1. Lenormant et de Witte, Élite céramographique, IV, тбл. III.

[2] Percy Gardner, The Types of greek coins, тбл. VI,7.

[3] *EA*, 1893, тбл. 15,1.

[4] Furtwängler, Beschreibung, n° 2688; Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenbilder, тбл. XXXVII,3; JDAI, 1886, тбл. II,1.

ветром, образуя широкий фон для окрашенного в белый цвет тела, правая рука далеко вытянулась вперед; под лебедем показаны волны. На берегу сидит юноша и смотрит вслед богине. Перед ней летит Эрот с фимиатерием в руке. Прекрасная аттическая работа начала IV в. до Р. Х.

5. Ваза в Берлине[1]. Афродита на лебеде, летящем вправо, правой рукой она поднимает край плаща; под лебедем волны и две рыбы. Богиню окружают две нимфы, два сатира и Эрот. Хорошая кампанская работа IV в. до Р. Х.

Все эти изображения связаны между собою той особенностью, что движение группы проведено в горизонтальном направлении. В IV в. при сохранении того единства, которое было создано Уранией Фидия, выдвигается новый тип: движение группы ведет вверх, сама же группа еще больше сплачивается. Этот новый тип представлен на акротериях эпидаврского храма. Что касается до самого изображения Афродиты на лебеде, самым прекрасным представителем этой группы является статуя Бостонского музея[2]. Интересно отметить, что на первый взгляд эта статуя напоминает несколько фигуру Афродиты Пандемос, как она изображена на диске в Лувре[3]; нам придется еще указывать, что этот рельеф восходит не к оригиналу Скопаса, а к образцу времени олимпийских фронтонов. Любопытно то обстоятельство, что художник IV в. варьировал, вернее, пробудил к новой жизни и облек в более живые формы древний мотив. Богиня сидит на лебеде в почти фронтальной позе, обнимая левой рукой его шею; плащ покрывает затылок, край его поддерживается правой рукой богини; он проведен по ногам ее и спадает у самой шеи лебедя. Хиастическое движение рук и ног богини, а также расположение шеи лебедя связывают эти фигуры в одно целое. Furtwängler отнес бостонскую статую к середине IV в.[4], ссылаясь на надгробные памятники и на, правда, значительно более позднюю статую Фемиды из Рамнунта[5]; эту последнюю статую он приводит, однако, лишь как аналогию для трактовки.

[1] Gerhard, Ant. Bildwerke, табл. XLIV; Lenormant et de Witte, IV, табл. V.

[2] Brunn-Bruckmann, 577, с текстом Furtwängler'a; S. Reinach, Rép. de la statuaire, II, 687.

[3] Mon. Piot, I, 148, рис. 2.

[4] Текст к указ. таблице Brunn-Bruckmann, 4.

[5] Stais, Marbres et bronzes, 63, n° 231; Brunn-Bruckmann, n° 476.

волос. Hekler[1] обращает внимание на сходство головы Афродиты с головой статуи в Palazzo Doria[2] и с головами из Эпидавра[3], а также на родство с ранне-праксителевскими типами. Отметим еще толстые формы плаща с короткими выемками, расположенными по главным складкам его; они встречаются на Мавсолее[4] и на близких к нему скульптурах, как, например, на Ниобиде из собрания Alba[5] в Копенгагене и на Ниобиде Chiaramonti[6]. Но так как на этих последних памятниках формы еще мягче, и с другой стороны наблюдается сходство с эпидаврскими скульптурами и со статуей Doria, принадлежащими к началу IV в., то не ошибемся, если для бостонской Афродиты примем, как дату, семидесятые годы IV в.

В основе типа, созданного Фидием, а также и типа IV в., лежат сплоченные композиции, которые в той и другой форме продолжали развиваться в течение следующих эпох. Мы должны указать лишь еще на одно явление, которое представляет общеисторический интерес и подлежит еще более подробному рассмотрению. В то время, как Фидий создал тип Афродиты Урании, возник другой тип группы, скомпанованной по другим принципам. Этот тип представлен прекрасным изображением нереиды на дельфине в Венеции[7]. На эту статую обращали мало внимания; большая заслуга Lippold'a, что он впервые издал воспроизведение, дающее представление о стиле статуи[8]. Фигура нереиды одета в тонкий хитон и плащ, который она придерживает обеими руками. Развеваясь, как парус, плащ служит фоном для фигуры, как на Нике Пэония.

Для вопроса о датировке группы, характерно, что сильный поворот тела не отражается на расположении мускулов: верхняя часть статуи над поясом как будто приставлена только механически, нет

[1] В тексте к Brunn-Bruckmann, 638, 639.

[2] Раньше в Villa Doria Pamfili, Matz-Duhn, Zerstr. Bildw., I, n° 1438; Brunn-Bruckmann, 638, 639; Clarac, Musée de sculpture, 834a, 2096b; Hekler приводит и несколько других аналогий.

[3] *EA*, 1884, табл. IV,3.

[4] Например, плита 1015.35.36 по Wolters-Sieveking, JDAI, 1909. Отдельное изображение в тексте к Brunn-Bruckmann, 649.

[5] Brunn-Bruckmann, 649, с текстом Bulle, справедливо поставившего ее в связь со скульптурами Мавсолея.

[6] Helbig-Amelung, Führer, I_3, n° 13.

[7] Clarac, 746, 1802; Brunn-Bruckmann, текст к табл. 664, стр. 2, рис. 1, 2.

[8] Lippold, у. м., ставит, однако, эту статую в связь с эпидаврскими акротериями и искусством Тимофея; такая датировка, безусловно, — слишком поздняя.

перехода от фаса груди к профилю нижней части тела; такое сочетание двух видов свидетельствует о все еще не изжитой архаической традиции, почему самой поздней датой может быть только середина V века. Такая датировка подтверждается сходством фигуры по постановке ног с Эрмитажным Кифаредом, который датируется именно этой эпохой[1]. На этой группе наблюдается принцип прямо противоположный принципу, представленному Уранией: голова дельфина обращена вниз, по тому же направлению проведены ноги богини; туловище же ее и линии плаща направлены в противоположную сторону и вверх. В данном случае, следовательно, две силы действуют друг против друга, в противоположность к той единой линии, которая господствует над Уранией. Любопытно, что именно этот тип, изолированный в V в., развивается дальше в эллинистическом искусстве. Интересное свидетельство представляет в этом отношении статуя Авры в Эрмитажном собрании[2]. Она следует в общих своих очертаниях таким образцам, как Афродита Бостонского музея; туловище ее и движение правой руки направлено в сторону, противоположную движению нижней части фигуры. Таким образом в это время происходит разложение единой группы в смысле большего разнообразия действующих сил[3].

II.

Описывая святилище Урании в Элиде, Павсаний повествует: *περιέχεται τὸ τέμενος θριγκῷ, κρηπὶς δὲ ἐντὸς τοῦ τεμένους πεποίηται, καὶ ἐπὶ τῇ κρηπῖδι ἄγαλμα Ἀφροδίτης χαλκοῦν ἐπὶ τράγῳ κάθηται χαλκῷ. Σκόπα τοῦτο ἔργον, Ἀφροδίτην δὲ Πάνδημον ὀνομάζουσιν*[4].

Бронзовая статуя Скопаса, изображавшая Афродиту Пандемос, не раз была предметом исследований. Вопрос стал на очередь особенно после того, как R. Weil нашел в Олимпии монету Элиды с изображением Афродиты, скачущей верхом на козле (рис. 10)[5]. Weil тогда уже заметил сходство этого изображения с рельефом в Спарте,

[1] Вальдгауер, Пифагор Регийский, 70 сл., рис. 13, 14, 15.

[2] Описание Кизерицкого n° 350, Вальдгауера n° 1. Туловище богини — античное, а не реставрировано, как указано в каталоге.

[3] Об этой статуе и об особенностях мотива мы будем говорить в издаваемом нами каталоге собрания скульптуры Эрмитажа.

[4] Paus. VI, 25 = Overbeck, Schriftquellen, 755.

[5] Festschrift für Curtius, 134.

о котором будет еще речь, и высказал предположение, что оба памятника восходят к одному и тому же оригиналу — Афродите Пандемос в Элиде. После него M. Boehm[1], по поводу изданной им берлинской вазы с изображением того же сюжета, собрал известный тогда материал. Он сравнивает фигуры на монетах, на мраморе с южного склона Акрополя и на вазе, и приходит к тому результату, что все они восходят к одному оригиналу живописного характера[2]. Другой список, обнимающий и более древние изображения этого типа Афродиты был опубликован уже S. Reinach'ом[3] в связи с терракоттовой статуэткой, найденной в Мирине[4]. В обоих списках значилось уже зеркало собрания гр. Тышкевича, перешедшее впоследствии в Лувр (рис. 11). Этот прекрасный рельеф был издан Collignon'ом в 1894 г., который посвятил вопросу о статуе Скопаса особую статью. Collignon признал тождество типа на монетах с Афродитой Скопаса и усматривал в фигуре на зеркале собрания Тышкевича воспроизведение того же оригинала, хотя и более свободное; особенности формы зеркала заставили мастера, по мнению названного ученого, несколько изменить композицию воспроизводимого им оригинала[5]. Под козлом на зеркале появляются козлята, которые, как думал Collignon, служили подпорами статуи Скопаса. Большую заслугу Collignon'а составляет то, что он указал на связь аналогичного изображения богини, найденного в Афинах, с культом, о котором свидетельствуют найденные Foucart'ом надписи[6], и установил тот факт, что изображения Эпитрагии-Пандемос в Афинах и в Элиде были совершенно схожи между собою. Дополнения к спискам Boehm'a и Reinach'a дал еще Bethe[7]. С хорошо обоснованной критикой гипотезы выступил de Ridder[8]. Издавая изображения *Πάνδημος* на зеркале из



[1] JDAI, 1889, 408 сл.
[2] JDAI, 414.
[3] Pottier-Reinach, 293 сл.
[4] Там же, тбл. VI, 2.
[5] Mon. Piot, 1897, 83 сл.
[6] BCH, 1889, 155 сл.
[7] JDAI, 189 , 27 сл.
[8] Mon. Piot, 1897.

Эретрии de Ridder обратил внимание на то, что невозможно считать все перечисленные другими учеными изображения Афродиты воспроизведениями статуи Скопаса в Элиде. Он справедливо отметил разницу в композициях и подчеркивает, что животное, изображенное на монетах и на зеркале, — не одно и то же. На монете мы имеем дело с породой козла, обычно встречающегося в Греции, а тип козла на нашем зеркале принадлежит к особой породе, распространенной в Малой Азии, «эагра». Хотя он относит тип на монете к началу IV века, издаваемое им зеркало и трактованный Collignon'ом памятник, принадлежащие к той же эпохе, не стоят в связи с ним. Но возражение de Ridder, к сожалению, не принималось должным образом во внимание другими исследователями, занимавшимися творчеством Скопаса.



Воспроизведенный на монете тип *Πάνδημος* на козле встречается на следующих памятниках: на диске в Лувре, изданном Collignon'ом[1] (рис. 12), на обломке рельефа в Национальном Музее в Афинах[2], на свинцовой бляхе в Афинах[3], на полукруглом рельефе в Спарте[4].

[1] Mon. Piot, I, 148, рис. 2.

[2] Boehm, JDAI, 1889, 409, n° 2; Collignon, 148, прим. 2, n° 3. Первые описания: von Duhn, AZ, 1877, 159, n° 58; von Sybel, Katalog, n° 4246. Издание: Svoronos, Nat. Mus., табл. 157, n° 2422.

[3] Boehm, n° 8; Collignon, n° 2; MI, VIII, табл. 32, n° 304.

[4] Boehm, n° 3; Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 1314. Tod and Wace, Cat. of the Sparta Museum, 137, n° 17.

Только эти четыре изображения мы вправе считать воспроизведениями типа, представленного элидской монетой. Судя по ним, статуя в Элиде была воспроизведена в Афинах и в Спарте и считалась, так сказать, каноническим изображением *Πάνδημος*. Эта статуя была отнесена к первой половине IV в.; думается, такая датировка объясняется тем, что связь типа на монете со статуей Скопаса считалась фактом, и время его возникновения поэтому приурочивалось к эпохе, в которой работал Скопас. Такая постановка вопроса вряд-ли может считаться правильной. Композиция, представленная на перечисленных памятниках, особенно благодаря данным афинского диска, должна быть отнесена к значительно более раннему времени. Ближайшей аналогией к ней является статуя Европы на быке в Британском музее[1], с которой она совпадает в такой полной мере, что отличить одну фигуру от другой является совершенно невозможным. Совершенно одинаковы фронтальная композиция фигуры, расположение пояса; весьма характерно, что и движение животного одно и то же, то есть расположение туловища по линии, весьма близкой к горизонтали. Движение, следовательно, выражено не столько посредством угла, образуемого туловищем животного с линией, образующей почву, сколько характерным мотивом протянутых вперед ног[2]. Аналогия со статуей Европы


12.

[1] A. H. Smith, Cat. of sculpt., III, n° 1535, тбл. I. Вальдгауер, Пифагор Регийский, 64 сл., рис. 11, 12.

[2] Аналогия является еще более убедительной, если принять весьма вероятное предположение Collignon'a, Mon. Piot, I, 146, что козел группы в Элиде (или

должна быть принята во внимание при обсуждении вопроса о датировке фигуры, воспроизведенной на монете. Европа же по трактовке плаща безусловно должна быть отнесена ко времени олимпийских фронтонов, т. е. к первой половине V в.; несмотря на высказанные по этому поводу возражения[1], такая датировка мне кажется единственно приемлемой, ввиду полного совпадения трактовки плаща Европы на спине ее со стилем той же части плаща на Ниобиде в Banco Commerciale[2]. Теперь едва ли кем нибудь оспаривается ближайшее родство олимпийских фигур с этой статуей.

Статуя в Элиде, воспроизведенная на монете, принадлежала, следовательно, к первой половине, точнее ко второй четверти V в. и, таким образом, не может быть тождественной со статуей Скопаса. По всей вероятности, она была культовой фигурой, статуя же Скопаса — частным вотивом. Многочисленные ее повторения говорят, однако, за то, что и эта культовая статуя пользовалась большой популярностью, точно также и подражания тому же типу. К таким вариантам следует отнести и изображения Афродиты на спокойно стоящем козле. Лучшим представителем его является статуэтка, найденная в Мирине[3].

Фигура Афродиты отличается от изображения на элидской монете лишь в мелочах: в расположении плаща на ногах, в постановке левой руки, которая не обнимает шеи козла. Показательно, что даже такая мелочь, как переход от раздутой ветром части плаща к краю его на ногах совершенно одинаков. К вариантам мы причисляем и терракоттовый рельеф из Тамани в Эрмитаже[4], правда, плохо исполненный. Фигура Афродиты окутана в плащ, но он не развевается, а проведен диагонально по груди; левая рука поддерживает край плаща. К вариантам же следовало бы отнести и обломок мраморной группы в Афинах, изображающей Афродиту на баране[5], и рельеф на диске в Афинах[6].

коза, см. Furtwängler, Neue Denkm. Ant. Kunst, II, 392 сл., 397 сл., Schriften, II, 476 сл.) поддерживался двумя козлятами, которые изображ некоторых из перечисленных воспроизведений.

[1] Фармаковский, ЖМНП, 1916, июль; Д. В. Айналов, Гермес, 1917, n° 2.

[2] См. снимок со спины, воспроизведенный в Ausonia, II (1907), 7.

[3] BCH, 1883, тбл. VIII; Pottier-Reinach, Myrina, тбл. VI, 2, текст, 239 сл.

[4] ОАК, 1859, тбл. IV, I, текст 130; Boehm, n° 5.

[5] Bethe, AA, 1890, 27 сл., n° 2.

[6] Svoronos, Nat. mus., тбл. CCXXXVIII, 5.

В основе изображений Пандемос лежит, таким образом, композиция второй четверти V в. На основании его создан и тип, представленный на зеркале в Лувре, изданном Collignon'ом[1], который однако, отнюдь нельзя считать воспроизведением его. Он заслуживает особого внимания и потому, что тот же оригинал, повидимому, воспроизведен на зеркале в Берлине[2]; правда, на этом последнем экземпляре вместо барана появляется козел; незначительные различия наблюдаются в расположении плаща на левом плече. Повторение одной и той же фигуры на двух памятниках прикладного искусства разного стиля говорит за то, что мы имеем дело с воспроизведениями статуарной группы. Исполнение этих воспроизведений чрезвычайно тщательно, и поэтому мы в праве судить по ним и о стиле предполагаемого оригинала и о том художественном круге, к которому он мог принадлежать. Трактовка плаща и хитона очень напоминает тип Леды, поставленный Amelung'ом и Winter'ом в связь с Тимофеем[3]; даже детали, как вьющиеся складки, идущие вдоль по туловищу, повторяются на обоих типах. С нерендами из Эпидавра, сделанными по моделям Тимофея[4], наш тип связан формами раздутых ветром складок на ногах. Голова же обнаруживает явное сходство с головой нерепды из Эпидавра[5]. Дальнейшие варианты того же оригинала мы усматриваем в рельефе на зеркале из Эретрии в Афинах[6] и в двух терракоттовых статуэтках[7]. Статуя Скопаса, следовательно, не передана ни монетой в Элиде, ни воспроизведениями на зеркале. Но, я думаю, что воспроизведение ее сохранилось, правда, в виде обломка. Это — фрагмент Неаполитанского Национального музея (тбл. XVII)[8].

Несмотря на плохую сохранность, в этом памятнике чувствуется отголосок великого произведения искусства. Сохранились: задняя часть туловища густошерстого козла и ноги сидящей на нем женской фигуры, окутанной в длинный плащ; конец плаща подсунут под левую ногу и покрывает спину козла.

[1] Mon. Piot, I, тбл. XX.

[2] AA, 1888, 251, n° 7.

[3] Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, Anhang.

[4] Stais, Marbres et bronzes du Musée National, n° 157.

[5] *EA*, 1884, тбл. IV, 3,

[6] De Ridder, Mon. Piot, IV, 86, рис. 3.

[7] Furtwängler, Neue Denkm., II, 593, рис. 10; Winter, I, 164, 2.

[8] Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 770.

Ближайшей аналогией по стилю является фрагмент всадника с Мавсолея в Галикарнасе[1]. Совершенно одинаково исполнение просвечивающих сквозь плащ ног, весьма близок мотив фигуры. На Мавсолее же мы встречаем характерные горизонтальные прямые складки между ногами ниже колен[2].

Итак, судьба решила пока дать нам представление о великом произведении Скопаса лишь на основании жалкого обломка, как и Менада того же мастера нам известна лишь благодаря обломку Дрезденского Музея[3], но и в этом фрагменте чувствуется сила и мощь концепции самого гениального мастера IV в. до Р. Х.

[1] Brunn-Bruckmann, 71.

[2] Например, Brunn-Bruckmann, 97.

[3] Treu, Mélanges Perrot, 317 сл.; Neugebauer, Studien über Skopas, 51 сл.

Антуан Бенуа.

А. Н. Кубе, ассистента Академии.

Кто был в Версале и побывал в спальне короля-Солнца, выходящей окнами на Cour de marbre, тот помнит страшный своей жизненной правдой восковой рельеф Людовика XIV [1], висящий на стене против окон, направо от большой парадной постели (табл. XVIII).

Портрет представляет короля на склоне лет, не короля-Солнца, как мы его привыкли видеть на картинах художников, руководимых великим Лебреном, а короля-старика, удрученного семейными невзгодами. Рельеф этот, исполненный за девять лет до кончины короля, одно из лучших и правдивейших изображений его личности и его эпохи. «Qui n'a point vu cette effigie», пишет Feuillet de Conches, «ne connait qu'imparfaitement le grand roi, ce Jupiter Olympien, dont la vaste perruque achève l'imposante grandeur». Soulié говорит: «Rien ne peut donner une idée de l'effet saisissant, de l'illusion extraordinaire que produit cette image presque vivante du grand roi... De tous les portraits de Louis XIV qui nous restent, celui de Benoist devra être désormais consulté avant tout» [2].

Эти отзывы старых энтузиастов XVIII в. совершенно справедливо свидетельствуют о том действительно «необычайном» впечатлении, которое производит версальский портрет. Голова с слегка отекшими чертами лица повернута вправо, показывая резкий, старчески заостренный, но все еще величественный «бурбонский» профиль. Нижняя челюсть надменно выдается вперед, верхняя губа гладко

[1] На голове парик из настоящих волос. Глаза из эмали. На плечах малиновый бархат. На груди кружевное жабо и синяя атласная лента.

[2] Feuillet de Conches, Causeries d'un curieux; Soulié, Louis XIV—médaillon en cire par A. Benoist, Versailles 1856. (Spire Blondel: Les modelleurs en cire, GBA, 1882, nov.).

выбрита и тем самым дает нам определенное хронологическое указание, ибо известно, что король сбрил свои усы в 1700 г. На нездоровой желтоватой поверхности кожи щек видны следы от оспы, перенесенной Людовиком в детстве,—мелкая, но чрезвычайно характерная подробность. Ни один из художников «века Лебрена» не осмелился бы дойти до подобного реализма, свидетельствующего о «человеческой природе» короля-Солнца. Вокруг усталых, слегка прищуренных глаз, целая сеть мелких морщинок. Тяжелые локоны громадного парика обрамляют лицо.

Рельеф носит подпись: A. Benoist eques pinxit ad vivum и датирован 1706 г.[1].

Блестящее и долгое царствование Людовика XIV имело, как известно, печальный конец. Безконечные войны, державшие в течение двух поколений всю Европу в постоянной тревоге, пошатнули в самом основании гордое здание его владычества. Все возрастающая болезненность короля и трагические смертные случаи в королевской семье, пошатнули веру в непоколебимое счастье короля-Солнца. Молодое поколение с нескрываемым нетерпением ждало смерти старого, пережившего свою славу монарха. В общественной жизни Франции свершался в это время решительный поворот. В искусстве поворот этот сказался в стремлении дать взамен условной величавости жизненную правду. Версальский рельеф, полный суровой правды жизни, один из самых ранних и любопытных исторических документов, убедительно и сильно отразивших дух конца Grand siècle. В портрете нет ни одной лживой черты, нет уступки высокому положению модели, нет даже красивой лжи, а только одна трагическая, неприкрашенная правда жизни[2].

В середине прошлого столетия, в 1856 г., восковой рельеф был приобретен французским правительством из собрания Maurepas и помещен в бывшей спальне короля в Версале.

[1] В издании Paul Lacroix, XVII siècle — Lettres, sciences et arts, Paris 1882, ошибочно сказано, что рельеф был на первой академической выставке, устроенной в сентябре 1699 г. в большой галерее Лувра.

[2] Gustave Geffroy, Versailles,—в серии Les musées d'Europe—пишет по поводу версальского портрета: «Cette œuvre est comme une anticipation du tombeau malgré que l'émail bleuâtre de l'œil où filtre le jour, semble affirmer que ce visage vit, regarde, observe, malgré que les ailes du nez où le sang afflue sous la minceur de l'épiderme laisse aux narines une ombre plus chaude, semblent frémir et palpiter d'un soufle vital».

Автором рельефа[1] был, как гласит надпись, ныне почти совершенно забытый Antoine Benoist[2], носивший при жизни громкий и пышный титул: «écuyer, peintre ordinaire du Roy et son unique sculpteur en cire colorée» и прозванный современниками Benoist du Cercle. Неизвестность, в которой пребывает Бенуа, объясняется, как мне кажется, тем, что в настоящее время принято относиться к восковой пластике с некоторым пренебрежением. Самый материал считается «недостойным» серьезного художника. Восковые изделия исключаются из области чистого искусства и относятся обыкновенно, на мой взгляд не всегда справедливо, к категории курьезов.

Жизненный путь Антуана Бенуа удается проследить лишь в самых общих чертах. Рожденный в бедности, в среде чуждой искусству, Бенуа быстро прославился, стал известным художником при дворах французском и английском, пользовался неизменной благосклонностью Людовика XIV, нажил огромное состояние и под старость снова впал в нищету и неизвестность.

Антуан Бенуа родился 24 февраля 1632 г.[3] неподалеку от Парижа, в маленьком городке Joigny, расположенном на берегах реки Jonne, впадающей в Сену. Кто был его наставником, кому он обязан своим артистическим развитием, нам неизвестно. Но во всяком случае молодой художник рано обратил на себя внимание. В 1657 г., всего 26 лет от роду, он уже числится в списке художников королевского дома. В 1659 г. он упоминается в качестве «valet de chambre chez le Roy». В 1681 г. за представление в Академию портретов живописца Gabriel Blanchard'a и скульптора Jacques Buirette'a[4] удостаивается причисления к академическому собранию.

[1] Известны несколько уменьшенных бронзовых копий (см., напр., GBA, 1879); одна из них, из бывшего собрания Heifs, представляет короля в шлеме, отсутствующем на оригинале.

[2] Имя Бенуа встречается в двух начертаниях. Benoist и Benoît.

[3] В «Liste chronologique des membres de l'Académie de peinture et de sculpture depuis son origine le 1 février 1648 jusqu'à 8 août 1793, jour de sa suppression», напечатанном в Archives de l'art français (Documents, I, 1851-52) ошибочно сказано «né à Paris». Год рождения не указывается, но говорится, что художник умер 9 апреля 1717 г. в возрасте 66 лет, что дало бы как дату рождения 1631 г., что также неправильно. Свидетельство о крещении Бенуа опубликовано в заметке Leon Lagrange, Antoine Benoist, peintre et sculpteur du roi Louis XIV, Documents inédits, GBA, 1866, mars.

[4] Портрет Бюретта в Лувре (n° 15); портрет Бланшара, согласно Thieme-Becker, Künstlerlexicon, там же; в каталоге луврского музея, однако, не значится.

В 1706 г. Бенуа возводится в дворянское достоинство и ему жалуется герб с тремя черными пчелами на золотом поле (щит покрыт лазоревым, усеянным золотыми пчелами покрывалом)[1].

Антуан Бенуа был живописцем и скульптором. Он писал большие картины и миниатюры, рубил из мрамора и лепил из воска. Бенуа написал почти весь французский Двор. В Cabinet des Médailles Парижской Национальной Библиотеки, в Salle de la Renaissance, по сторонам большого гипсового медальона-портрета графа Кэлюса, подарившего в 1762 г. Людовику XV свои богатейшие собрания, висят две великолепные бронзовые рамы, заключающие в себе все «миниатюрное» наследие Бенуа[2]. На темно-синем фоне из ляпис-лазули размещены писанные на пергаменте en grisaille миниатюры. В одной раме собраны портреты членов королевского дома. Когда мы рассматриваем эти миниатюры, одну за другой, перед нами встает вся мрачная картина семейной жизни короля-Солнца. Серия начинается с грозной королевы-матери Анны Австрийской, рядом с нею несчастная, жившая в постоянном уединении, супруга Людовика XIV, Мария-Тереза, дальше «великий дофин», которому не было суждено дожить до конца нескончаемого царствования своего отца, затем идет Филипп Анжуйский, злосчастный и безвольный герой, разоривший Францию войной из-за испанского наследства, и тут же питомец Фенелона, герцог Бургундский, на которого Франция возлагала свои последние надежды; рядом с ним его умная супруга, принцесса Савойская, и наконец младший внук Людовика, молодой герцог Беррийский, скончавшийся за год до смерти деда. В другой раме собраны одиннадцать миниатюрных портретов пережившего их всех короля-Солнца в различные годы его правления, с 1643 по 1705.

Но самой известной в свое время, ныне исчезнувшей и, к сожалению, совершенно забытой, несмотря на свое важное, я бы ска-

У Jal'я, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, Paris 1867, сказано: «Je ne sais ce qu'est devenu le portrait de Blanchard». Повидимому, портрет Бланшара пропал.

[1] Пожалование Бенуа дворянства в год исполнения версальского рельефа доказывает с полной очевидностью, что король остался доволен своим «странным» портретом.

[2] E. Babelon, Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale. Les antiques et les objets d'art, Paris 1900, 191 и 192. Все миниатюры подписаны: A. Benoist pinx.

зал, «литературное», значение, работой мастера, была, как это ни странно, игрушка, преподнесенная на новый год Madame de Thianges ее племяннику, сыну Людовика XIV и Madame de Montespan. Игрушка эта называлась «Chambre du sublime» и представляла маленький, кукольный домик, в котором было представлено «Литературное утро» в спальне пятилетнего герцога Мэнского. Спальня герцога была воспроизведена со всеми деталями. Все предметы в комнате представляли маленькие, но точнейшие копии из дворца герцога. Фигурки, населяющие домик, были сделаны из воска и одеты в настоящие костюмы. В середине комнаты в большом кресле сидел маленький герцог. Рядом с ним стоял герцог де Ларошфуко, которому принц передавал для проверки сочиненные им стихи. Вокруг кресла стояли сын герцога де Ларошфуко, monsieur de Marsillac и Боссюэт, епископ Кондомский. В алькове madame de Thianges и madame de la Fayette читали стихи. В глубине комнаты Буало, вооруженный большой вилой, преграждал вход группе «незваных» поэтов. Рядом с Буало стоял Расин и немного дальше Лафонтен, которому Расин делал знак войти. В спальне еще находилась madame de Scarron, воспитательница герцога и будущая супруга Людовика XIV.

Chambre de sublime — чрезвычайно любопытная, ярко и живо исполненная иллюстрация к истории французской литературы конца XVII в. и на разборе ее стоит остановиться. На «Литературном утре» присутствуют, за исключением Мольера, все писатели, прославившие эпоху великого короля, названную золотым веком французской литературы. Арбитром первых поэтических опытов герцога Мэнского избран, что весьма показательно, не Расин, самый блестящий представитель века Людовика XIV, а герцог де Ларошфуко, фразы и обороты речи которого напоминали, по оценке современников, скорее придворного, чем писателя. В 1665 г. вышли анонимно его «Maximes», плод горьких размышлений и целый кодекс житейской философии. Жизненный опыт и впервые достигнутое им совершенство «светского» стиля доставили герцогу, бывшему участнику Фронды, совершенно исключительное положение при Версальском дворе. Рядом с креслом принца стоит знаменитый Боссюэт, воспитатель наследника престола, потрясавший Версаль величавой и цветистой риторикой. В глубине комнаты находились madame de la Fayette и madame de Thianges заказавшая Бенуа «Chambre de sublime». Обе дамы держали в Париже «салоны», принадлежавшие

к самым блестящим. Салон madame de Thianges посещал король и принцы, и в ее доме самая блестящая молодежь Франции изучала светскую учтивость. На литературном поприще madame de Thianges не выступала, и ее присутствие на «литературном утре» объясняется, очевидно, только родственными связями с герцогом Мэнским и учтивостью мастера по отношению к заказчице.

Madame de la Fayette принадлежала к известнейшим писательницам и вообще женщинам конца XVII в. На ее жизнь и творчество имела решающее значение дружба с герцогом де Ларошфуко. Вместе с больным и преждевременно состарившимся герцогом маркиза de la Fayette просматривала последнее издание «Maximes», стараясь смягчить слишком резкую откровенность этой изумительной книги. Вход в спальню герцога преграждает Буало, автор «Art poétique», всеми признанного кодекса изящного вкуса. Он как бы решает, кто достоин и кто не достоин принять участие в «Литературном утре». Среди «недопущенных» мы видим, к нашему изумлению, Лафонтена. Объясняется это, повидимому, тем, что король лично не любил знаменитого баснописца. Несмотря на то, что Лафонтен безбожно льстил королю, называл его Аполлоном и вторым солнцем, он никак не мог попасть в сферу притяжения королевского двора. За Лафонтена как бы вступается Расин, королевский историограф и личный друг Людовика XIV, принятый в интимный кружок короля. Протекция, оказываемая Расином, имела вообще при дворе большое значение и потому чрезвычайно любопытно, что Бенуа избрал именно Расина заступником великого баснописца. Наконец, в комнате герцога находится еще его воспитательница madame de Scarron, будущая маркиза де Мэнтенон, с которой король обвенчался тайно, «дабы не нарушить своей чести и славы». Чрезвычайно показательно отсутствие на «литературном утре» Мольера, имя которого мы привыкли видеть рядом с именами Расина и Буало. Объясняется это, повидимому, тем, что начало семидесятых годов было временем страстной борьбы из-за «Тартюфа», когда все влиятельные и могущественные круги Парижа ополчились против автора бессмертной комедии, а король, слабый и безвольный, дал себя склонить на сторону врагов Мольера и отвернулся от своего прежнего любимца. Присутствие Мольера на приеме герцога Мэнского, сына короля, могло бы показаться бестактным. Все в этой маленькой сцене чрезвычайно обдумано и преднамеренно,

и в режиссере, расставившем фигурки, виден тонкий знаток придворных настроений. «Chambre de sublime» является, как мне кажется, достойным внимания документом при изучении литературных настроений конца XVII в.

Новым в этой игрушке, к сожалению, погибшей и известной нам только по кратким и случайным описаниям, является только идея представить определенную сцену, разыгрываемую историческими личностями в обстановке, точно скопированной с действительности. Сами же домики или комнаты имеют более почтенную давность. Так, например, известно, что кардинал Ришелье подарил своей племяннице, герцогине Энгиенской, маленький домик с шестью куклами. Но с легкой руки Бенуа подобные домики вошли в моду и стали в XVIII в. любимыми игрушками для взрослых. Последний в ряду этих домиков, могущих претендовать на историческое значение, был сделан в России в начале XIX в., это—известный, так называемый Нащокинский домик [1].

Известность среди широкой публики и в то же время огромное состояние мастер приобрел другой работой, чрезвычайно любопытной с бытовой точки зрения. Бенуа вылепил из воска целое собрание восковых кукол, изображавших принцев и принцесс Королевского Дома, а также представителей высшей аристократии, составлявших придворный круг—Cercle de la Cour покойной королевы-матери Анны Австрийской. Куклы, в натуральную величину, были раскрашены, с париками из настоящих волос и одеты в великолепные придворные костюмы. Это курьезное и чудовищное собрание кукол Бенуа выставил для публичного обозрения, под громким названием «Cercle Royal», откуда и его прозвище «du Cercle», в своей мастерской, в Париже, на Rue de Saints Pères. Успех у публики превзошел все ожидания [2]. Знаменитый аббат Michel de Marolles воспел Бенуа следующими стихами:

[1] «Нащокинский домик» был выставлен в Петербурге в Академии Наук в 1911 г., затем увезен в Москву и дальнейшая его судьба мне не известна. Об этом домике, как указывает М. Гершензон, не раз упоминает Пушкин в своих письмах к жене из Москвы: 8 дек. 1831 г., 30 сент. 1832 г. и 4 мая 1836 г. См. Гершензон, Мудрость Пушкина, М. 1919, 211.

[2] О необычайной популярности этих восковых кукол свидетельствует, между прочим, одно письмо Madame de Sévigné. 8 апреля 1671 г. маркиза пишет своей дочери: «Je ne pense qu'à Vous et si par un miracle que je n'éspère ni ne veux, Vous étiez hors de ma pensée, il me semble que je serais vide de tout, comme une figure de Benoît» (Lettres de madame de Sévigné. Paris 1887).

«C'est Antoine Benoist, de Joigny de Bourgogne,
Qui fait toute la Cour si bien au naturel,
Avecque de la cire où se joint le pastel
Que de la verité l'âme seule s'éloigne»[1].

Другие современные поэты писали еще более восторженно. Среди шума всеобщих похвал раздался, однако, резким диссонансом насмешливый голос Лабрюера, назвавшего Бенуа: «charlatan, montreur des marionettes»[2]. Но тогда на защиту художника выступил маститый Авраам Боссе. В своем сочинении, направленном против Лебрена «Le peintre converti aux précises et universelles règles de son art»[3], Боссе пишет: «Pour les beaux et surprenants portraits en cire de M. Benoist je dis encore, que ci-ceux qui ont prétendu le mépriser en avaient vu, comme moi, à qu'il a donné l'air de la vie par une gaieté souriante, ils n'auraient peut-être si prompts à déclamer contre une si belle invention». В 1668 г. автор этой belle invention получил на тридцать лет королевскую привилегию показывать свои восковые фигуры на ярмарках в провинции. Впоследствии привилегия была возобновлена для наследников мастера. Со времени появления Cercle Royal Бенуа музеи восковых фигур быстро вошли в моду и стали любимыми развлечениями парижан, особенно в эпоху революции[4]. В 1684 г. Бенуа по приглашению короля английского, Якова II, отправился в Лондон, где он вылепил целый ряд восковых фигур короля и его приближенных и где он имел тот же необычайный успех, что и на родине.

Об остальных произведениях Бенуа нам известно немного. Spire Blondel[1] приписывает ему восковой портрет Карла II, короля ан-

[1] Michel de Marolles, Livre des peintres et des graveurs (Spire Blondel, y. c.).

[2] La Bruyère, Les Caractères ou les moeurs de ce siècle, II, Des Jugements. 120. Лабрюер, между прочим, сравнивает Бенуа с нашумевшим в то время в Париже Barbereau, уличенным в том, что он продавал парижанам воду из Сены в бутылках, снабженных этикетками «Eau minerale».

[3] Цитуется у Spire Blondel'я, у. с.

[4] В 1780 г. немецкий скульптор Creutz устроил в Париже музей восковых фигур, в котором можно было видеть всех знаменитых современников за два су. В 1783 г. тот же Крейтц открыл «Caverne des grands voleurs», имевшую у парижан необычайный успех. Во времена революции некий Орси устроил в Palais Royal музей, в котором он инсценировал, при помощи восковых фигур, убийство Лепелletье де Сент Фаржо, голосовавшего за смертную казнь короля и заколотого в тот же день вечером в ресторане одним роялистом. Через год там же показывалась сцена убийства Марата Шарлоттой Кордэ.

глийского, из бывшего собрания Спитцер, в большом пятитомном каталоге которого медальон описан так: «Debout, près d'une fenêtre, botté et éperonné, le prince tient une canne dans sa main droite; un casque posé sur une table recouverte d'un tapis sert d'appui à sa main gauche»[2]. Если Blondel прав в своей аттрибуции, то портрет этот исполнен до поездки художника в Англию, состоявшейся в царствование Якова II и вылеплен по какой нибудь медали или, скорее всего, миниатюре. Champeaux[3] упоминает о какой то медали с изображением Людовика XIV, помеченной 1704 г. Где эта медаль теперь находится, мне неизвестно. Большая каменная статуя, исполненная Бенуа для купола Тюильери, погибла вместе с дворцом, который она венчала.

Бенуа в полной мере испытал на себе непостоянство публики и критики. Чрезмерно превозносимый в начале своей художественной карьеры, окруженный лестью и материальным достатком, Бенуа затем начинает подвергаться резким и часто несправедливым нападкам. Он умер в бедности, всеми забытый, 86 лет от роду, 6 апреля 1716 г.[4] и погребен в Париже в церкви Saint Sulpice. В заметке, напечатанной по поводу его смерти в Histoire journalière de Paris, злорадно сказано: «M. Benoist s'enrichit à faire voir ses cercles aux foires. Sur les fins il les montrait chez lui gratis, mais personne n'y allait»[5].

[1] Spire Blondel, Les cires — Collection de M. Spitzer, GBA, 1881, oct.

[2] La Collection Spitzer, V, La sculpture en cire, n° 25.

[3] A. de Champeaux, Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modelleurs en bronze et doreurs, depuis le moyen âge jusqu'à l'époque actuelle, A.-C, 1886.

[4] Revue universelle des Arts, publiée par Paul Lacroix, t. 10, 1859 (Paris), «Notes nécrologiques sur des artistes français morts en 1716 et 1717».

[5] Кроме указанных авторов, сведения об Антуане Бенуа можно найти в следующих изданиях: A. Jal, y. c (1-е издание 1867 г., 2-е—1872); Lami, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV; E. Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs, I, A-C; Dictionnaire de l'Académie des Beaux Arts, IV; E. Bonnaffé, Dictionnaire des amateurs français au XVII siècle. Недоступными остались мне следующие источники: Boislisle в Bulletin de la Société de l'histoire de France, 1874; H. Omont в Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Isle de France, 1896, и Dutilleux в Revue de l'histoire de Versailles et de Seine et Oise, 1905.

Описание византийских гирь и эксагиев, хранящихся в Академии.

А. А. Васильева, члена Академии.

Настоящие заметки имеют целью дать описание девяти византийских весовых гирь и эксагиев, найденных в 1904 году в Херсонесе и хранящихся теперь в Академии Истории Материальной Культуры.

Четыре нумера представляют собою бронзовые квадратные весовые гири в 6, 3, 2 и 1 унции с одинаковым схематическим изображением трехнефного храма с легендою *θεοῦ χάρις* и обозначением веса данной гири. Остальные пять нумеров — квадратные бронзовые эксагии в 5 (два экземпляра), 4, 3 и 2 номисмы с одинаковым изображением арки с акротериями, крестом внутри и обозначением веса.

Точное определение местонахождения этих гирь и эксагиев сообщает им немалую ценность, давая некоторый новый материал для дальнейшего ознакомления с внутренним бытом важного средневекового центра в Крыму.

Перехожу к самому описанию означенных гирь и эксагиев.

1. Гиря в шесть унций.

Бронзовая гиря в виде квадрата, весом в 153 гр. 900 мгр. На гире очень стертое схематическое изображение трехнефного храма с четырьмя колоннами с капителями, из которых видна лишь одна правая; боковые входы заканчиваются наверху фронтонами; средний вход заканчивается полукруглою аркою с крестом на последней.

В промежутках начертаны буквы: над храмом ΘЄϨX, в верхней части входов APIC, в нижней части боковых входов Ꞅ

и С (видно с трудом), в нижней части среднего входа четырехконечный и, повидимому, равносторонний крест.

Таким образом, первые две строки составляют слова *Θεοῦ χάρις*, а нижняя строка дает вес гири, Г̊ С, т. е. *οὐγγίαι ς'* — унций шесть.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 35.

2. Гиря в три унции.

Бронзовая гиря в виде квадрата, весом в 74 гр. 596 мгр. На гире довольно сильно стертое схематическое изображение трехнефного храма; на четырех колоннах сохранились капители; боковые входы заканчиваются наверху фронтонами; средний вход заканчивается, повидимому, полукруглой аркой с крестом на последней.

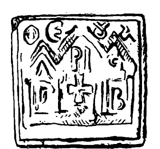
В промежутках начертаны буквы: над храмом ΘЄδΧ, в верхней части входов ΑΡΙϹ, в нижней части боковых входов Г̊ и Г, в нижней части среднего входа четырехконечный равносторонний крест.

Таким образом, первые две строки составляют слова *Θεοῦ χάρις*, а нижняя строка дает вес гири, Г̊ Г, т. е. *οὐγγίαι γ'* — унции три.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 36.

3. Гиря в две унции.

Бронзовая гиря в виде квадрата, весом в 52 гр. 468 мгр. На гире схематическое изображение трехнефного храма с четырьмя колоннами; капитель сохранилась лишь на правой колонне; боковые входы заканчиваются наверху фронтонами; средний вход заканчивается полукруглой аркой; находившийся, очевидно, на ней крест стерт.



В промежутках начертаны буквы: над храмом ΘЄδΧ, в верхней части входов ΑΡΙϹ, в нижней части боковых входов Г̊ В; в нижней части среднего входа четырехконечный равносторонний крест.

На букве В и на последнем кресте еще заметны следы обвода их серебром.

Таким образом, первые две строки составляют слова *Θεοῦ χάρις*, а нижняя строка дает вес гири, Г̊ В, т. е. *οὐγγίαι β'* — унции две.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 37.

4. Гиря в одну унцию.

Бронзовая гиря в виде квадрата, весом в 25 гр. 802 мгр. На гире очень стертое схематическое изображение трехнефного храма с четырьмя колоннами; капитель сохранилась лишь на правой колонне: боковые входы заканчиваются наверху фронтонами; средний вход заканчивается полукруглой аркой; крест на ней стерт.

В промежутках начертанные буквы стерлись; но некоторым слабым их следам можно сказать, что над храмом и в верхней части входов была обычная надпись *Θεοῦ χάρις*; в нижней части боковых входов видны буквы Г° А, т. е. *οὐγγία α'* — унция одна.

На букве А заметны следы обвода ее серебром. В ниж среднего входа изображение стерто.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 58.

5. Квадратный бронзовый эксагий в пять номисм-солидов.

Вес 21 гр. 769 мгр.

Изображение арки на двух колоннах с капителями. По бокам арки акротерии. В арке четырехконечный, равносторонний крест. Внизу между колоннами буквы N Є, т. е. *νομίσματα ε'* — номисм пять.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 59.

6. Квадратный бронзовый эксагий в пять номисм-солидов.

Вес 20 гр. 600 мгр.



Довольно стертое изображение полукруглой арки на двух колоннах с капителями и акротериями. В арке четырехконечный, равносторонний крест.

Между колоннами буквы N Є, т. е. *νομίσματα ε'*—номисм пять. Буквы сохранили серебряную инкрустацию; остаток последней заметен и на ниж креста.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 60.

7. Квадратный бронзовый эксагий, очевидно, в четыре номисмы-солида.

Вес 16 гр. 430 мгр.

Совершенно стертое изображение; видны следы арки, креста и акротерия. Очевидно, изображение, тожественное с изображением арки на двух колоннах с равносторонним крестом внутри на n° 59.

60 и 63. Букв не видно; но судя по весу данный эксагий ближе всего подходит к четырем номисмам-солидам. Обычный вес подобного эксагия 17,2 — 18,2 гр. (норм. вес 22,70 гр.). Cv. Arch. Ertesitö. XXI (1901), 197.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 61.

8. Квадратный бронзовый эксагий в три номисмы-солида.

Вес 11 гр. 550 мгр.

Довольно стертое изображение арки на двух колоннах с акротериями. См. nn° 56, 60 и 63. Крест в арке едва заметен. Буква Γ, т. е. три, видна ясно. Буква N стерта.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 62.

9. Квадратный бронзовый эксагий в две номисмы-солида.

Вес 7 гр. 60 мгр. (норм. вес 9,08 гр.).

Почти совершенно стертое изображение, очевидно, арки на двух колоннах с акротериями. Между колоннами ясно видна буква B с остатками серебряной инкрустации. Перед ней должна была стоять буква N, от которой осталась правая палочка.

Из Херсонеса, 1904 г., n° 63.

Эволюция архитектурных форм в русском провинциальном церковном зодчестве XVIII в.

Н. Бакланова, члена Акаде.

История русского искусства до настоящего времени полна еще нерешенными, а иногда и не поставленными даже, вопросами. В частности, в зодчестве, сравнительно с остальными областями искусства, в этом отношении дело обстоит лучше, но и здесь, несмотря на то, что некоторые периоды уже освещены достаточно полно, другие только затронуты, а иные еще не затрагивались. К числу последних принадлежит период, трудно определяемый хронологически, но вполне ясный по своему месту в эволюции архитектурных форм — период переходный между формами «русского стиля» XVII в. и барокко XVIII в.

Переходные периоды вообще трудно определять, трудно улавливать. Работать здесь можно только, имея точные даты, с документами в руках; стилевые подходы здесь совершенно невозможны, так как формы только устанавливаются, иногда забегают вперед, давая предвкушения зрелости, иногда, наоборот, настолько отстают, что переносят исследователя в глубину уже отходящего стиля. Но в этом смешении форм, в этих наивных большею частью исканиях, неуверенных нащупываниях новых путей кроется столько прелести, столько свежести, что на наш взгляд исследование этих переходных форм является одной из интереснейших задач для историка искусства.

Переход в русском зодчестве от форм национальных к западным совершился, как это обычно принято считать, очень быстро — почти катастрофично. Таким же катастрофичным считали долго и

изменение всей жизни Руси. Реформы Петра Великого своей силой, яркостью и выразительностью настолько бросались в глаза, что невольно затмевали скромную работу жизни, исподволь, не спеша принимавшую эти реформы и приспосабливавшую их для своих целей. Изучали обычно не то, что действительно происходило, а то. что должно было произойти по намерениям преобразователя.

Но в истории политической, в истории культуры этот взгляд уже изменился. Вскрывается то, что пряталось за блеском реформ, восстанавливается, отчасти уже восстановлена, подлинная работа эволюции жизненных форм, и теперь оказывается, что катастрофичности в сущности не было и жизнь шла своим порядком, слегка лишь подгоняемая нетерпеливой дубинкой Преобразователя, часто глядевшего слишком далеко вперед.

Казалось бы в искусстве, где памятники говорят достаточно красноречиво, подобная ошибка не должна бы иметь места, а между тем эта ошибка не только произошла, но и упорно держится до последнего времени, особенно в области зодчества. Во всех, очень немногочисленных, попытках истории русского искусства, после описания и разбора архитектурных памятников национального стиля, с только намечающимися чертами новых форм, следует непосредственный переход к совершенно иным по форме памятникам, целиком отражающим новые влияния, новую западную моду, памятникам, точно привезенным из за границы и расставленным по воле Петра стройными рядами в его сыром и холодном Парадизе. Но ведь, действительно, так и было, могут возразить нам, Петербург вырос на совсем пустом месте, без всяких традиций, а пока рос Петербург вся строительная деятельность Москвы и провинции была остановлена по указу того же Петра; традиции, если выразились в чем нибудь при постройках Петербурга, то разве в том беспорядочном выполнении стройного Леблоновского плана, которое совсем нарушило последний и вызвало гнев Преобразователя. Выходило так, что, действительно, замена одних форм другими произошла катастрофично и что законы эволюции искусства совершенно не имели места в эту эпоху.

Ошибка, очевидно, кроется здесь в том, что для исследования бралось обычно черезчур ограниченное количество памятников. Из XVI и XVII вв. изучались исключительно почти памятники Москвы и очень немного провинциальных. Для XVIII в. переходили

сразу в Петербург, к средине XVIII в. понемногу опять входила в круг зрения Москва, в качестве подражательницы Петербурга, и затем шло параллельное изучение двух столиц с отметкой особенностей искусства каждой из них. Провинция, т. е. вся остальная Россия, при этом почти совсем была забыта. В XVI в. она как будто бы вполне подчиняется Москве и копирует ее стиль, в XVII в. она выказывает некоторую самостоятельность в отдельных областях, и ей милостиво отводили несколько страничек, а затем в XVIII в. прочно забывали о ее существовании, вспоминая изредка только тогда, когда какой либо из столичных зодчих осчастливливал ее своим произведением.

С развитием за последнее время самодеятельности провинции, с появлением ряда исследователей провинциальных уголков эта несправедливость понемногу исправляется, и провинциальное творчество все более и более завоевывает себе принадлежащее ему по праву место в истории русского искусства. По мере выяснения крупного значения провинции в развитии нашего искусства, естественно возникает предположение—нельзя ли здесь поискать ответа на вопрос, поставленный нами ранее: происходила ли замена национальных форм западными постепенно, или же она действительно произошла внезапно, вопреки всем естественным законам? Первое впечатление от предпринятых поисков—неблагоприятное: на провинцию также распространился указ о нестроительстве, и все начало XVIII в. проходит, не оставляя нам никаких вещественных следов провинциальной жизни. Старые памятники изредка поновляются, большею частью приходят в упадок, разрушаются или разламываются. Безотрадное для искусства время, когда идет как будто исключительно внутренняя преобразовательная работа, ничем не выказывающаяся наружно. Все, как будто бы, приводило к тому, что действительно старые формы кончились сразу безвозвратно, и после долгого периода бездействия, при возобновлении строительной деятельности провинции в последней трети XVIII в., новые западные формы столичных построек стали уже настолько близкими, своими, что провинция, конечно, и воспользовалась ими. Вот в последнем предположении, повидимому, и таилась ошибка. Провинция на этот раз показала свою независимость от столиц и большую консервативность. В то время, как обе столицы, сначала новая, а за нею и старая, наперерыв стараются украсить себя не-

выми, модными сооружениями, совершенно забывая о старине, стыдясь ее даже и переделывая на новый лад, в то время, как в Москве десятками исчезают старинные дома и храмы, Московский Кремль заботливыми руками «европейских» чиновников вычищается, приглаживается и даже подумывает о замене своих старых стен новым классическим «фасадом» монументального дворца,—провинция не спеша возобновляет прерванное строительство и возобновляет его, не увлекаясь новыми модами, с того самого места, на котором оно когда то остановилось. Следует оговориться сразу же, что может быть не везде подобное явление может быть установлено точно, не везде оно выразилось достаточно ярко, и необходимо еще обследовать большое количество памятников различных областей, чтобы иметь возможность говорить точно об отсталости и консервативности провинции в ее целом. Но в некоторых уголках Руси мы имеем полный подбор церковных памятников, дающих постепенный переход древних форм в новые и, что особенно важно, памятников датированных, которые позволяют с точностью установить два положения:

1) что переход старых форм к новым в церковном зодчестве совершается с большой постепенностью, причем старые формы долгое время борятся за свое существование, сдаваясь очень медленно и неохотно; особенно долго и упорно удерживается пятиглавие, стремясь примениться насколько возможно (и иногда очень удачно) к новым стилям зодчества;

2) что в связи с временем возобновления строительной деятельности лишь в конце XVIII в. архитектурные стили провинции сильно запаздывают в сравнении с развитием их в столицах, но зато развитие и смена их идет очень быстро, так что к тридцатым—сороковым годам XIX в., т. е. на протяжении примерно 60 лет, провинция проходит все стадии, на которые столицы потратили почти полтора века.

Исследование поставленного вопроса очень затруднительно в силу того, что, как известно, провинция обследована очень мало, а для получения более точных результатов необходимо было иметь наивозможно полный подбор всех памятников какой либо местности, притом памятников датированных. В нескольких губерниях центра имеется подходящий материал, но везде почти он не полон или не поддается точной датировке. Приходилось откладывать решение

вопроса, пока счастливый случай не дал в руки обширного графического материала, который легко уже удалось пополнить и затем, при личном обследовании на месте, датировать с достаточною, для данной работы, точностью. Основной материал представили собою фотографические снимки фотографа-крестьянина Костромской губ., Орлова, произведшего любительски ряд съемок храмов Костромской губ. По его довольно большой коллекции снимков можно было проследить очень постепенное видоизменение форм, понемногу приспособлявшихся к новым течениям [1]. Оставалось лишь пополнить их, что было сделано во время специальной поездки на места и затем установить датировку, что также удалось сделать в ту же поездку, причем для работы были взяты только те памятники, относительно которых устанавливалась точно дата постройки не раньше указываемой, т. е. или храм строился впервые в это время, или перестраивался из деревянного в каменный, так как в противном случае даты клировых ведомостей могли, благодаря неточным указаниям на ремонт или перестройки, ввести в заблуждение.

Церковное зодчество Костромской губ. в XVII в. шло по той же линии, как и Московское, подражая ему в общем, отличаясь лишь некоторыми мелкими деталями, свойственными отчасти северному, отчасти приволжскому зодчеству. Основной тип храма — сложная постройка, состоящая из собственно церкви, трапезной, паперти, большей частью с приделами. Храм стоит или прямо «на пошве» или на подклете. Церковь обычно невелика, покрыта одним сомкнутым сводом; кровля ее украшена большей частью тремя ярусами кокошников, на которых стоят пять глав. Фасады церкви расчленены троечастно и довольно обильно, по московскому обычаю, орнаментированы. С востока к церкви примыкают одна или три апсиды. С запада, а иногда и с юга и с севера церковь окружена папертью, в виде низкой галлереи, покрытой коробовым, довольно плоским сводом, с распалубками у окон и у входов. Если церковь очень невелика, то к ней пристроена трапезная, покрытая невысокой двускатной крышей. В тех случаях, когда церковь и паперть стоят на подклете, имеется еще лестница с крыльцом. Около церкви или примыкая к ней ставится колокольня, большей частью крытая шатром. В общем тип совершенно московский и лишь некоторые

[1] По снимкам Орлова изготовлены наши таблицы XIX, XX, XXI; таблица XXII — по фотографии П. Д. Барановского.

особенности наличников окон, дверных порталов, рисунки карнизов роднят костромские церкви с северными: украшение некоторых храмов изразцами указывает на близость Волги и ярославских памятников. К ярославскому же влиянию можно отнести и увлечение костромских зодчих папертями, которые нередко на восточных концах замыкаются приделами в виде второстепенных церковок, повторяющих обычно мотив основной церкви. Иллюстраций этого типа костромских храмов XVII в. можно было бы дать большое количество, но мы ограничимся лишь одной, достаточно ярко характеризующей вышеописанный тип—церковью Св. Троицы в селе Ликург, Буйского уезда, построенной в 1685 г. (рис. 1)[1].

В самом конце XVII в. можно встретить видоизменение этого типа, вызванное стремлением упростить сложное покрытие церкви, образованное несколькими ярусами кокошников. По всей вероятности, затруднительность при ремонтах кровли получить достаточно опытных кровельщиков для покрытия волнообразной поверхности кокошников, трудности правильного и прочного устройства разжелобков между ними, неприспособленность подобных, хотя и красивых, но чересчур сложных покрытий в климатическом отношении, вынудила мастеров убрать под одну четырехскатную крышу верхние ряды кокошников, оставив наружу один первый (нижний) их ряд, причем углубления между кокошниками были заложены за-под-лицо со стеной храма. Таким образом, кокошники, декоративный пережиток прежней, чисто конструктивной формы закомар, в свою очередь были пережиты и превратились в простой орнамент, род фриза, помещенный над карнизом и в свою очередь увенчанный невысоким карнизиком-тягой под самой кровлей.

На этой ступени эволюции костромские храмы были застигнуты упомянутым выше указом 1714 г. Петра Великого о запрещении вновь построек и вызовом всех строительных артелей в Ингерманландию для воплощения царской мечты: постройки нового города Санкт-Питербурха. Строительство медленно замерло, начатые постройки были понемногу закончены, обветшали старые, подкрепляясь лишь небольшими ремонтами, но обычная, органическая строительная деятельность прекратилась совершенно. Состояние подобного замирания длилось долго. В Москве, как в столице, строительная деятельность, под влиянием наездов Двора, возобновляется

[1] Рисунки к этой статье исполнены автором.

в 40-х годах XVIII столетия, но Костромская провинция не смогла так скоро начать свою работу и, хотя некоторые памятники и датируются 40—50-ми годами, но это только отдельные, довольно редкие случаи; общая дружная строительная жизнь начинается только в 70-х годах, и в это время каждый почти год дает нам несколько образчиков строительной деятельности.

Казалось бы, что за столь долгий, более чем полувековой перерыв старые формы могли быть вполне основательно забыты и было бы понятно обращение за руководством к столице, хотя бы к Москве, где работала целая архитектурная школа и где новые архитектора уже много настроили на новый лад. Но такой легкий отказ от всей прежней деятельности был не в характере провинции. Выработанные однажды эстетические воззрения держались крепко, мода не оказывала сильного влияния, не было никаких побудительных причин отказываться от того, к чему уже так привык глаз, с чем так прочно и тесно сжились все. Даже в Москве в это время, наряду с великолепными дворцами разных вельмож, наряду с перестройкой царского дворца, в самом Кремле на Житном дворе ютились еще избы с соломенными крышами, упрямо отстаивая свое существование от всяких реформ. Знакомясь с церковными



памятниками Костромского края за это время, мы увидим, что Костромичи продолжают держаться так же упорно своих прежних форм. Чухломский собор Преображения, построенный в 1746 г., решительно ничем не оправдывает своей принадлежности к XVIII в. Может быть, еще в наличниках окон можно уловить характер «московского барокко» самого начала XVIII в., также как в главках церкви, посаженных не прямо на шеи, а с помощью особого перехода, но в остальном вся архитектура, вся орнаментика целиком уходит в XVII в. Кокошники здесь приняли совершенно декоративный характер, как было указано ранее, и расположены «вразбежку», в два яруса над карнизом церкви, причем размещены совершенно не считаясь с ритмом трехчастного деления фасада. Современников, датированных этого времени в рассматриваемой области, мы находим очень мало и все однотипны, но следующий храм Успения, относящийся уже к 1773 г., в селе Сенной, Чухломского у. (рис. 2), дает нам почти ту же картину, как и предыдущий. Тот же одноапсидный храм с трапезной, с пятью слегка барочными, жидковатыми относительно общей массы, главками. Так же под кровлей на стене в два яруса размещены кокошники, но уже победнее. Форма их, в виде полуциркульной дужки, простого профиля из полки с валиком, указывает, что они остались просто, как символ, как рудимент: смысл конструктивный утрачен совершенно, утрачивается и декоративное понимание бессмысленной давно формы. Не существует также бессмысленное в архитектуре XVII в. трехчастное деление. Отмечены слегка лишь углы здания продольными вертикальными выступами. Портал сохраняет еще свой прежний, перспективный тип, но наличники окон поддались влиянию новой «моды». Примитивное, плоское обрамление окна имеет в перемычке слегка обозначенный замок, над ним, опираясь не то на пилястры, не то на лопатки, высится треугольный «сандрик» очень скромной, как и в кокошниках, профилировки. Над большими окнами, на их осях, поставлены маленькие круглые окна обрамленные также скромно профилированными наличниками—чухломское воспроизведение oeil-deboeuf. Трапезная имеет окна с треугольными сандриками и на трех фасадах своих пытается украсить себя нерешительными фронтончиками, еле-еле приподымающими крышу над центральными пролетами. Вообще нерешительность—основной мотив, руководивший зодчим в обработке фасадов этого храма. Борьба, видимо, была

очень трудна: от старого отступить хоте.
обращаться было боязно.

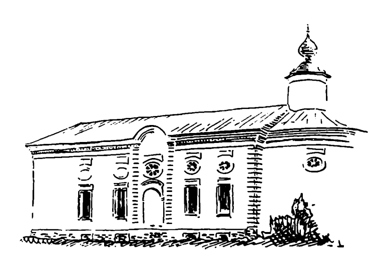
Более решительно принялся за дело в следующем 1774 г. строитель Преображенского собора в Галиче (тбл. XIX, 1), обработав фасады церкви, приделов и трапезной в характере новой моды. Все углы зданий он подкрепляет цепями из штукатурных рустов, фасад церкви делит на два яруса карнизом, продолжением карниза алтаря и приделов, в верхнем ярусе окна украшает профилированными фронтончиками, а в нижнем окладывает их каким то совершенно своеобразным наличником — местной перефразировкой ка-



кого-либо барочного мотива. Но справившись кое-как с фасадами, мастер, когда дело дошло до увенчания храма, оказался бессилен перед каким либо новым решением, и модные фасады были увенчаны пятью главками обычной старой обработки, с кокошниками у подножия и аркатурой, с перевязанными колонками, на шейках.

Таковы были первые попытки ввести в церковное зодчество новые формы, попытки, ограничившиеся пока только декоративными деталями, без изменения по существу самой архитектуры храма. В дальнейшем здравый смысл строителей, а может быть, и столичные образцы, указывали им, что этим ограничиться нельзя, необходимо взяться за коренную переделку художественных прие-

мов, чтобы получить новую архитектуру. Следующие по времени образцы показывают, как стараясь по возможности сохранить привычную композицию и расположение частей храма, зодчий приступает к переделке других частей, не изменяющих коренным образом старого, но дающих в то же время новый облик: вместо четырехскатной крыши появляется купол барочного очертания, сначала очень приземистый, затем и повыше. Но все же на этом куполе стремятся удержаться все пять главок, и далее, на целом ряде примеров, видно, как хитроумно иногда строители добиваются разрешения задачи связать наиболее красиво освященное обычаем пятиглавие с новой, видимо понравившейся формой купола.



3.

На церкви Николы Чудотворца в селе Верховье (Солигаличск., 1776 г. (тбл. XXI, 1) задача эта решена хотя примитивно, но не плохо. Фасады приняли новый вид, и упрощенное барокко получает полное право гражданства. Совсем недурно справился строитель с обработкой колокольни, как это, впрочем, можно заметить почти на всех памятниках этого времени; колокольни в смысле обработки все время идут на шаг вперед собственно церковной архитектуры, вероятно благодаря более свободному отношению к колокольне, не связывавшему строителя обязательным соблюдением традиций.

Еще более категорична небольшая церковка Богоявления, села Борнева, построенная в том же 1776 г. (рис. 3). Построенная в виде

небольшой однонефной базилики, она обработана совершенно на заграничный манер; но надо отметить, что эта церковь стоит совсем особняком, да к тому же имеет незаконченный вид с своей как-то случайно посаженной главкой.

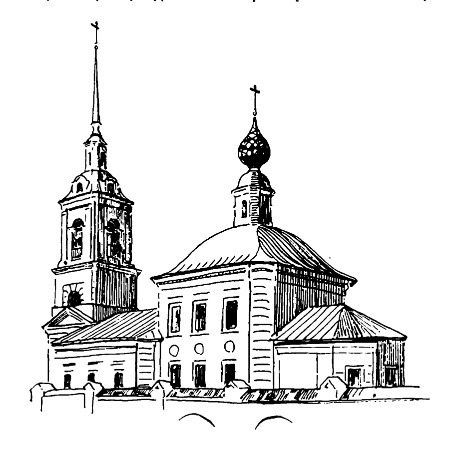
Окончательно вырабатывается барочный тип церкви только к началу XIX столетия, т. е. тогда, когда в столицах он уже исчез, и на смену ему, после Екатерининского классицизма, выступают строгие, мужественные формы ампира. На самом рубеже двух столетий, в 1799 г., была поставлена церковь Рождества Христова



в Галиче (тбл. XX, 1). В ее облике, кроме пятиглавия, не осталось уже ничего старого. Нижняя ее часть обработана хотя и в барочных, но спокойных формах конца XVIII в., причем появляются на трех фасадах четырехколонные портики, правда не свободно стоящие, а прилепленные к стене. В верхних же частях: четырехгранном куполе[1] с лукарнами и пятью главами, посаженными весьма неудачно, обработка носит характер более ранний, скорее Елизаветинского

[1] Термин «купол» в данном случае, конечно, не вполне подходит, но за неимением иного, более точного, приходится оставить его. Шатер — было бы еще менее точно; криволинейный шатер — совсем мало понятно.

стиля. Своеобразна форма алтарной апсиды, четырехугольной в плане, как будто в ней зодчий хотел совершенно отказаться от связи со всем старым. Но эта форма не удержалась, и в других церквах апсиды как обыкновенно закруглены, не удержалась и общая простая форма храма, без трапезы и без папертей. В дальнейшем строительство опять возвращается к сложному плану храма и применяет его попрежнему, варьируя только формы купола и вообще верхних



частей церкви, причем обработка их то сохраняет барочный характер, то становится более строгой. Очевидно, выработав и приняв окончательно барочную форму, костромичи так же упорно держатся ее, как прежде крепко держались за формы XVII в., и неохотно вступают на путь новых изменений, а вступив, возвращаются не раз обратно.

Так в 1807 г. церковь Вознесения в Галиче (тбл. XXI, 2), имея кроме собственно церкви трапезную и колокольню, в своей обра-

ботке фасадов явно стремится следовать классическим образцам столичного зодчества, применяя очень наивно и черезчур уже часто мотив фронтона на колонках—и на четырех фасадах церкви и на колокольне. Отклики барокко сохранились только в форме купола и покрытия колокольни. Но далее, в 1804 г. в селе Старом, Солигаличского у., храм Георгия (тбл. XIX, 2) возвращает нас целиком в XVIII в., и обработкой фасадов, и формой купола с четырьмя лукарнами, посаженного на восьмигранный барабан. Новшеством в ней является отказ от пятиглавия. На вершине восьмигранного купола зодчий поместил одну только главу, с шейкой в виде фона-



рика, отсутствие же боковых глав, как будто компенсируется, до известной степени, четырьмя лукарнами, прилепленными к куполу с четырех сторон. За исключением довольно неуклюжих портиков на боковых фасадах, все остальные детали ничем не указывают на то, что классицизм уже проник в Костромскую глушь. И далее на протяжение более чем десятка лет, формы барокко продолжают упорно отстаивать свое существование, так же, как ранее упрямо держались формы XVII в. Очень близка к предыдущей церкви Благовещенская церковь погоста Погари, Галичского у. (рис. 4), построенная уже в 1817 г., также с одною главкою на фонарике, с четырьмя массивными (относительно купола) лукарнами и даже

без колонного портика. В следующем, 1818 г. построена в том же Галичском у. церковь Воскресения на Вексе-реке (рис. 5), с одной главкой, очень простая, совершенно устарелой барочной обработки. По своим формам Воскресенская церковь заставила бы отнести ее к семидесятым годам XVIII в., аналогично церквам Преображения в Галиче (тбл. XIX, 1) или Богоявленской с. Борисва (рис. 3).

Но наряду с таким закоренелым консерватизмом понемногу



пробиваются и новые, классические течения, которые впервые отмечены в Галичской Вознесенской церкви. В некоторых, как, например, в церкви 1815 г. Иоакима и Анны с. Туровского (рис. 6), и барокко и классика смешены вместе так, что трудно сказать, какие тенденции преобладают в ней сильнее. Обработка фасадов очень проста, строга и суховата, но тут же рядом четырехколонный портик с овальными окнами и антаблеманом, раскрепованным над каждой колонной, а над портиком совсем своеобразное барочное соо-

ружение из очень сложной формы купола, увенчанного пятью главами и четырьмя лукарнами. В барочной же форме устроена и крыша алтаря, тогда как трапезная, повидимому (по деталям), построенная одновременно, кажется, благодаря своей простоте, пристроенной позже лет на тридцать. Подобное же смешение форм, но с перевесом в сторону классицизма, видно в обработке Крестовоздвиженской Солигаличской церкви, строенной довольно долго с 1809 по



1816 год (рис. 7). Церковь, очевидно, по своему престолу, спроектирована в плане крестом, с шестиколонными, совсем в стиле Louis XVI, портиками на высоких пьедесталах. Общему характеру стиля не противоречат прямые окна без наличников с частым переплетом, также как и овальные, размещенные над прямыми. Весь первый ярус выдержан довольно строго в одном стиле. Но над этим громоздится опять очень сложное сооружение, в котором зодчий, хотя

и пытается (в обработке окон барабана) держаться того же стиля, но в линиях купола опять возвращается к пережиткам старого; причем в поисках решения постановки боковых четырех глав на крутом изгибе купола, он подпирает их парными колонками, поставленными у срезанных углов квадратного барабана. И в форме кривой самого купола, и в форме фонарика-барабана средней главы, с консолями по углам, и в форме барабанчиков-пьедесталов боковых главок, везде сквозят барочные стремления. Необходимо отметить ту же особенность, как и ранее: пережитый стиль долее всего задерживается в верхних частях храма, и в то время, когда фасады первого яруса уже восприняли новые формы, наверху в покрытиях церкви, в главах, старые еще продолжают держаться, представляя, повидимому, наиболее трудный и сложный для зодчего момент творчества.

Двадцатые года XIX в. дают нам образцы уже более строгих построек, но все же с значительными опозданиями или с применением частично барочных форм. К первым можно отнести церковь Воскресения села Высокого, Солигаличского у. (рис. 8), построенную в 1820 г. Общий характер ее обработки скорее всего можно отнести к Екатерининскому стилю. Колонны с ионическими когда то, теперь варварски искаженными капителями вытянуты черезчур уже манерно; так же манерно приставлены наивные «портики» из двух колонн с фронтончиком у восточного и западного полукружий. Все мотивы обработки очень провинциальны, очень доморощенно примитивны, но все же показывают стремление мастера воспроизвести изящные, женственно тонкие формы Екатерининского столичного классицизма. Можно, пожалуй, довольно определенно указать на Фельтеновские постройки, как на тот идеал, к которому стремился автор Воскресенской церкви. Ко второму типу церквей, в которых все еще смешиваются разные стили, надо отнести Троицкую церковь с. Чмутова, также 1820 г. (тбл. XX, 2). Она по типу представляет произведение очень близкое к Крестовоздвиженской Солигаличской церкви (рис. 7), с тою разницей, что зодчий в обработке нижних ярусов довольно решительно применяет Александровский классицизм. В верхних же частях храма почти целиком повторяется мотив Крестовоздвиженской церкви, только более удачный по пропорциям. Можно было бы думать, что это произведение одного мастера, усовершенствовавшего свой прием и разработавшего его

более удачно, если бы подобный тип не встречался в губернии довольно часто в этот период. Очевидно, старый прием: строить церкви «по подобию», по образцу какой либо уже существовавшей, остался в прежней силе. Нельзя не сознаться, сравнивая оба рассматриваемые храма, что мастер Троицкой церкви справился с задачей гораздо удачнее своего предшественника. Правда, колонки у него тяжелее, но за то, будучи отделенными от тела барабана, сдвинутыми более тесно, они лучше связываются с надстроенными над ними главками; да и общая масса всего храма не лишена, несмотря на некоторую нагроможденность архитектурных форм, стройности и цельности. Эту церковь можно признать одним из удачнейших достижений костромских мастеров переходного периода.

Примеров смешанного типа церквей, где наряду с классическими Екатерининским и Александровским стилями применяется и барокко, можно было бы привести большое количество, но за неимением места, достаточно ограничиться уже упомянутыми, тем более, что все эти примеры в большей или меньшей степени подходят к уже рассмотренным здесь типам. Во всех этих памятниках барочные формы, как уже было отмечено, применены главным образом в обработке верхних частей, тогда как первые ярусы представляют образцы более спокойных классических форм.

Последний этап эволюции представляют церкви вполне классической обработки. В их композиции мастера почти окончательно порывают с древне-русскими традициями. Прежнее разделение на храм, трапезную и паперти исчезает в большей части церквей. План становится центральным, или круглым, или квадратным с портиками, или крестообразным, хотя изредка попадаются храмы, спроектированные и с трапезной,—по старому. Исчезает почти совсем пятиглавие, хотя с ним расстаться было, видимо, труднее, и попытки поставить наряду с куполом ампирного типа и боковые главки все же встречаются. Казалось бы, согласно нормальному ходу развития эволюции стиля, в последнем типе храмов должен преобладать стиль русского «empire», столь часто и с большим успехом применяемый в гражданских постройках провинции, особенно усадебных. И в храмах при усадьбах, в помещичьих постройках, ампир нередко в эту эпоху и применяется, благодаря участию архитекторов и стремлению помещиков иметь у себя постройки, отвечающие требованиям моды. В сооружениях же деревни можно

наблюдать несколько иное направление. Здесь, благодаря сильному опозданию с развитием предыдущих стилей, ампир оказался почти совсем выброшенным из ряда, стиль Екатерининский почти непосредственно переходит в сухой и скучный «казарменный» стиль Николаевского времени. Возможно, что это явление получилось также благодаря неумению тех второстепенных зодчих, которые воздвигали деревенские храмы, и которые, не будучи в состоянии достаточно тонко проработать пропорции и детали ампира, требующие очень бережного к себе отношения, в результате своей работы получали здания, хотя и проникнутые классическим духом, но неудачные по пропорциям, обычно черезчур сложные и перегруженные не идущими к стилю деталями. Но так или иначе, по тем или иным причинам, но представителей того своеобразного «провинциального» ампира, который встречается иногда в самых глухих уголках Руси на гражданских зданиях: особнячках, общественных зданиях, рынках, а также на помещичьих храмах, среди церковных построек Костромской губернии почти совсем не встречается.



Зимняя Преображенская церковь в Солигаличе, построенная в 1821 году (рис. 9), дает один из лучших образчиков ампирного стиля — если можно удержать здесь этот термин. На самом деле обработка этого памятника очень трудно поддается анализу и определению, настолько здесь смешаны различные элементы, и потому скорее всего должна быть отнесена к Николаевскому классицизму, который именно и отличается подобным эклектизмом. Общий план храма перенштелен: квадрат с сильно закругленными углами, с слабо

выступающими портиками на прямых частях, не дает ни формы круга, ни квадрата, ни креста. Расстановка колонн портика, тяжеловатые антаблеманы, наличники окон нижнего яруса, рустовка закругленных частей выполнены так, что совершенно не дают возможности категорически отнести их к тому или иному стилю. Обработка барабана, как будто бы ближе всего напоминает Екатерининские формы, своими окнами с полуциркульными фрамугами, и черезчур легкими, относительно антаблемана, колонками. Купол черезчур тяжел, как для Екатерининской эпохи, так и для ампира, и в



довершение путаницы на нем посажена главка с крестом, совершенно не идущая ко всему остальному, в чистейшем характере XVII в.

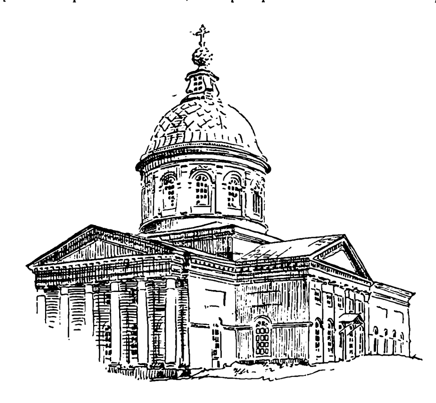
Не легче установить стиль постройки церкви Николы Чудотворца в селе Олифине, Галичского уезда, 1826 г. (рис. 10). Характер плана этой церкви ближе всего к планам церквей, так называемых Нарышкинского стиля, обработка фасадов самой церкви чрезвычайно простая, могла бы быть отнесена и к стилю Александровского классицизма, если бы не фронтоны, опирающиеся на широко расставленные парные колонны, оставляющие висеть всю се-

редину довольно длинного антаблемана над тремя окнами. Противоречат также классическому стилю закругленные по барочному уголки фасадов. Барабан с куполом выдержан лучше, совсем классично, но на куполе поставлен барочный фонарик с главкой XVII в. на нем. Колокольня, пристроенная к церкви, сплошь барочная и, по аналогии с другими церквами области, ее смело можно было бы отнести к 70-м годам XVIII в. Аналогичные особенности представляют церкви Покрова села Пошкина, Чухломского уезда, 1831 г. (рис. 11), в которой зодчий пытается сочетать с куполом четыре боковые главки: церковь Михаила Архангела в селе Контиеве Буйского уезда 1834 г. (рис. 12), выстроенная по типу классических соборов, с крестообразным планом, увенчанным массивным куполом, и множество других церквей, более или менее повторяющих приведенные здесь примеры.



Смешение на одном здании разнообразных стилевых приемов характерно для конца Николаевской эпохи, для того эклектизма, который появляется в столицах лишь во второй половине XIX в. Провинция опережает на этот раз столицы, но это объясняется теми же причинами, которые ранее вызвали запаздывание эволюции,—с одной стороны, консерватизмом, неохотно расстающимся с пережитыми уже формами и упорно стремящимся применить их, с другой стороны, неумением и художественной неразвитостью мастеров, плохо разбирающихся в совершенно чуждой им среде западных классических форм. И если раньше провинциальные мастера, еще по наследству сохранившие свое умение работать, пользуясь хорошими столичными образцами,

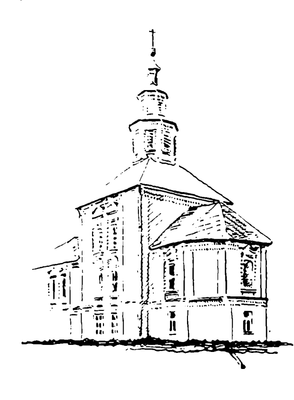
воспроизводили их, хотя и искажая, но все же создавая храмы с художественным обликом, не лишенным интереса, то теперь, утратив окончательно свои старые навыки и приемы и не получая и из столиц никакой художественной поддержки, провинция быстро утратила то, что было ею так непрочно усвоено и в своем падении опередила столицу, где сила инерции задерживала еще упадок столичного зодчества. Таким образом, зодчество провинции, в данном случае Костромск бласти, быстро пройдя почти все стадии раз-



вития, сравнялось наконец со столичным, и с этого момента пути их идут уже вместе, с обычной лишь для глухих уголков бедностью и еще большей нехудожественностью форм.

Если признать, что выставленные выше положения для Костромской губернии являются в достаточной степени доказанными, благодаря большому количеству обследованных и точно датированных памятников, то, чтобы иметь право распространить эти положения на всю вообще провинцию или проследить уклонения от них и

найти иную какую либо закономерность в архитектурной жизни других областей, необходимо по отношению к последним проделать аналогичную работу. Но в ожидании возможности выполнения подобного исследования можно попытаться отыскать хотя бы несколько аналогий и, если не окажется ярких противоречий, то тогда можно было бы с известной вероятностью считать, что и другие провинциальные области, подчиняясь тем же законам, развивали свою архитектурную деятельность аналогичными Костроме методами.



Из храмов, сохраняющих облик XVII века в XVIII-том, можно указать на дворцовую церковь 1747 года в г. Вязьме (рис. 13), в деталях которой совершенно нельзя найти никаких указаний, по стилю, на время ее постройки, и наиболее поздняя дата могла бы быть указана самым началом XVIII в. Близка к ней по обработке фасадов церковь в селе Телегове Вологодской губернии 1743 года, причем характер обработки и постановки ее главок на шеях, убранных, треугольными кокошниками (тбл. XXII), воспроизводит особенности обработки очень ранней; эти детали запаздывают почти на полтора века. Покровско-Казанская церковь Вологды[1] 1778 г. является также сильно отсталой по своим формам, совершенно стиля XVII в. Вообще на севере встречаются очень часто во второй половине XVIII в. церкви с обработкой почти нарышкинского характера, с ярусными гранеными надстройками на граненом же куполе, но стилю возможные для самого конца

[1] ИАК, в. 59, 137, рис. 26.

XVII в. Особенно изобилует ими Вятская губерния: в Яранском уезде, церкви Тихвинская 1761 г.[1]; Покровский собор г. Царево-Санчурска 1770 г.[2]; Троицкая церковь села Ключина 1783 г.[3]; Владимирская 1784 г.[4] В Нолинском уезде, церкви села Ильинского 1800 г., села Ишети 1774 г., села Кырчана 1761 г.[5]. В Орловском уезде, Николаевская церковь села Истобенского 1765 г.[6] и многие другие.

Для северных церквей установленные выше положения могут быть повидимому приняты без возражений, но и южнее можно встретить памятники, хотя бы отчасти указывающие на аналогичные явления. Так в Ярославской губернии и уезде, в селе Лучинском[7], церковь, построенная в 1736 г., по типу близка к вышеописанной Чухломской церкви Преображения 1746 г., в Рязанской губернии, в селе Тарасове Пронского уезда, церковь Иоанна Предтечи 1771 г.[8] почти всеми своими деталями восходит к XVII в.; подобные случаи встречаются даже в Московской губернии.

Аналогия с барочными Костромскими церквами конца XVIII в. представляют церкви: Екатерининская в Вязьме 1776 г., в которой при вычурном, звездообразном плане, обработка носит характер очень раннего барокко, сохранены пять глав; Вятские церкви отстают еще более, и барочную обработку применяют и в XIX в., как, например, церковь 1812 г. в селе Великополье, Яранского уезда, в с. Коктайбеляк, Уржумского уезда, 1821 г. или в селе Новый Торьял 1819 г.[9].

Близка к ним и Покровская церковь 1776 г. Иловлинск ницы, области Войска Донского[10].

Приведенные здесь примеры далеко не исчерпывают, разумеется, всего архитектурного материала, который можно было бы привести но все же их достаточно для того, чтобы иметь возможность сделать

[1] ИАК, в. 48, 127, рис. 74.
[2] ИАК, в. 48, 129, рис. 75.
[3] ИАК, в. 52, 125, рис. 91.
[4] ИАК, в. 48, 126, рис. 73.
[5] ИАК, в. 46, 110, рис. 20, 21, 112, рис. 23.
[6] ИАК, в. 46, 129, рис. 46.
[7] ИАК, в. 55, 126, рис. 58.
[8] ИАК, в. 46, 84, рис. 52.
[9] ИАК, в. 48, 112, рис. 56, 104, рис. 47, 101, рис. 43.
[10] ИАК, в. 55, 78, рис. 46.

некоторые выводы, сопоставляя с ранее рассмотренными образцами костромского зодчества.

Повидимому, аналогично Костромскому краю и остальная провинция страдала той же отсталостью, той же консервативностью; упрямо держалась однажды выработанных форм, неохотно и недоверчиво применяла новые, хотя бы и пришедшие из столиц.

При подобном положении вещей нельзя не обратить внимания, на недостаточность и опасность существующей в обиходе историков русского искусства терминологии, применяющей обычно для определения стиля памятника хронологическую номенклатуру: стиль XVII и XVIII вв., Петровский, Елизаветинский и т. п. Эти термины, как можно видеть из приведенных выше примеров, являются настолько условными и мало определенными, что ясна необходимость, во избежание недоразумений, выработки новой, ясной терминологии, характеризующей стиль, главным образом, по тем или иным особенностям его форм, вне зависимости от какой либо эпохи. Ясна также опасность определения времени создания памятника исключительно по его стилевым признакам. Этот вообще рискованный прием в рассматриваемых случаях становится особенно неприменимым, так как может повлечь за собою ошибки почти на столетие, что вряд ли удобно для определения памятников XVIII и XIX вв. Пока на руках исследователей еще слишком мало архитектурных материалов по русской провинции, те же, которые собраны, еще не систематизированы, но нет сомнения, что интенсивная работа местных деятелей, все сильнее развивающаяся за последнее время, позволит в недалеком будущем выделить новые центры провинциальной деятельности, уловить особенности их стиля и тогда, отчасти сама собою и должна сложиться новая терминология.

С другой стороны, намеченные выше положения весьма любопытны, как показатель того, насколько сильны и крепки в своей устойчивости законы эволюции в искусстве. Казалось бы, что большой промежуток времени между запрещением построек и возобновлением строительной деятельности должен был отразиться резким изменением в типе вновь сооружаемых памятников—на самом же деле этого перелома почти не заметно. Если не считаться с архитектурой Петербурга, не имевшей традиций, не имевшей истории и потому, естественно, принявшей формы, указанные ему волей его создателя, то по образцам провинциального зодчества долго нельзя

было бы определить происшедшего сдвига в сторону Запада. Хотя провинция несомненно знала о новых архитектурных течениях в новой столице, имела их образцы в постройках памятников, в городских постройках общественных и жилых, но, несмотря на это, эволюция форм провинциального зодчества, снова начинает развиваться, с момента возобновления деятельности, с того же места, на котором остановилась, и далее продолжает спокойно, плавно, свое планомерное развитие и догоняет столицы в тот лишь момент, когда последние, зайдя в своем развитии в тупик, сами останавливаются в поисках новых дорог под давлением новых требований жизни.

Два антиминса XVII века Ферапонтова Белозерского монастыря.

[illegible]. Романова, члена Академии.

При образовании Новгородского епархиального древлехранилища в него было передано несколько древних антиминсов, хранившихся ранее в ризнице Новгородского Софийского Собора, без указания их происхождения и времени поступления в ризницу. Два из этих антиминсов служат предметом настоящей заметки.

I. Первый антиминс (таб. XXIII, 2) (по каталогу Новгородского епархиального древлехранилища, издания 1916 г., n° 15, отдел V; порядковый n° 336), сделан из довольно грубого холста: ширина его $3\frac{5}{8}$ вершка, высота—4 вершка. Посредине, вверху нашит мешочек для мощей высотою $\frac{5}{8}$ вершка, шириною $\frac{7}{8}$ вершк ; по углам антиминса нашиты небольшие кусочки холста для прибивки гвоздями к престолу; правая верхняя нашивка утрачена. Все нашивки сделаны из того же холста как и самый антиминс.

Лицевая сторона антиминса состоит из двух полей, прямоугольного среднего и поля, его окружающего; поля очерчены узкими полосками обрамления; среднее поле занято изображением Голгофы с восьмиконечным крестом, тростью и копием. Оба обрамления и изображение Голгофы исполнены киноварной набойкой, причем эта набойка прошла поверх нашитого мешочка для мощей, следовательно исполнена после его пришивки к антиминсу. Киноварь набойки очень ясная, но, сравнительно, не яркая.

У Голгофы надписи обычного содержания. Над верхним малым перекрестьем восьмиконечного креста: ЦР҃Ь СЛ҃А: над большим перекрестьем: І҃С Х҃С: под большим перекрестьем: НИ КА: по двум сторонам копья: КО ПІ҃С: между стойкой креста и тростью: ТРО҃ТЬ

Все эти надписи писаны от руки очень яркой, плотно налож киноварью.

Поле антиминса, — между средним полем его с изображением Голгофы и внешней киноварной рамочкой, занято текстом надписи в 22 строки, причем каждая из 18 средних строк надписи разорвана средним полем антиминса. Верхние две строки также разбиты на две половины, так как обошли мешочек с мощами.

Текст надписи говорит:

	О҃стися	олта́рь
	г҃а б҃га	и сп҃са на
	шего	і҃са х҃а
	в ц҃ркві	прп҃бна
	ѿца на́	шего Ѳе
6	рапо́н	та бело
	озе́рска	чю тво
	рца.	сщна бы
	сть ц҃р	ковь сїа́
	в лѣто ҂з	р҃ни є їн
	ди́кта	г҃. м҃ца
	ѡктѧ̑ра	въ ѳ҃ дн҃ь
	на па́м	ят стаго
	ап҃ла їа	кова алѳе
	єва ї пр҃п	до҃го ѿца
	андро́ника	при бл҃го
	ве́рном	цр҃ѣ ї ве
18	ли́ком кн҃	ѹѣ алеѯїє
	миха́ило	вичє все
	а росїи.	ї при ми

трополитѣ варла́мѣ ро̑то̑вскомъ ї я
росла́вскомъ и при їгѹмене варлаамѣ.

«Освятися олтарь Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа въ церкві преподобнаго отца нашего Ѳерапонта белозерскаго чю(до)творца. Священа бысть церковь сія в лѣто 7158-е їндикта 3, мѣсяца октября в 9 день на память святаго апостола Іакова Ал-

осева ї преподобнаго отца Андроника при благовѣрном царѣ ї великом князѣ Алексіе Михаиловиче всеа Росіи. І при митрополитѣ Варламѣ Ростовскомъ ї Ярославском и при їгумене Варламѣ».

Вся надпись писана одной рукой, одинаковыми черно-бурыми чернилами, и лишь начальная буква первой строки О — написана яркой киноварью. Надпись написана после изготовления набойки, так как буквы се — ѕз в десятой строке (она вышла даже в среднее поле антиминса), последнее А в левой половине шестнадцатой строки и буква о в левой половине девятнадцатой строки прошли поверх набойной рамочки среднего поля, а последняя буква є в правой половине 18 строки — поверх внешней набойной рамочки.

Из текста надписи видим, что антиминс освящен для церкви во имя прен. Ферапонта Белозерского 9 октября 1649 года в пределах Ростовско-Ярославской епархии.

В этой области почитание Ферапонта было развито лишь в округе, ближайшем к Ферапонтову монастырю[1], и церквей во имя его, кроме придела надвратной церкви Ферапонтова монастыря, нам неизвестно. Причину сравнительно малой популярности пр. Ферапонта, современника и сотрудника пр. Кирилла Белозерского, следует, вероятно, искать в том, что пр. Ферапонт, оставив свой Белозерский монастырь, переехал в Можайск, где и скончался в

[1] Голубинский считает даже пр. Ферапонта местным святым «в теснейшем смысле слова». И, предполагая канонизацию пр. Ферапонта и Мартиниана на соборе 1553 г., говорит: «В некоторых списках жития Мартинианова читается запись об установлении празднования Ферапонту и Мартиниану под заглавием: О благословении Макария Митрополита» (История канонизации святых, ЧОИД, 1903, I, 110); при этом Голубинский делает ссылку на Лаврскую рукопись 639, лист 46 об., и на «Жития святых» Ключевского, стр. 273. Затем Голубинский продолжает: «Празднование обоим преподобным, как говорится в записи, было установлено Митрополитом на основании представленных ему свидетельств о совершаемых ими чудесах. По ясному свидетельству той же записи празднование преподобным было установлено местное в теснейшем смысле слова, имевшее совершаться только в Ферапонтовом монастыре». Здесь Голубинский делает ссылку на текст указанной Лаврской рукописи, л. 48: «Повелел есть святый митрополит единой церкви обители той праздновати святым», и прибавляет: «но так как Ферапонт скончался не в Белозерском, а в Можайском Лужецком, то вероятно, что было дозволено праздновать его память и в сем последнем монастыре». И. Бриллиантов (Ферапонтов Белозерский ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона, Спб. 1899, 40) старается оправдать мнение о том, что почитание памяти пр. Ферапонта могло быть не чисто местным.

основанном им-же монастыре, так что мощи его остались вне пределов Ростовско-Ярославской епархии, а рост и полное развитие Ферапонтова-Белозерского монастыря стали тесно связаны с именем пр. Мартиниана, мощи которого находятся в Ферапонтове-Белозерском монастыре, и почитание которого в Белозерье поэтому гораздо более развито, чем пр. Ферапонта[1].

Меньшему почитанию пр. Ферапонта в Белозерско-Ростовском краю способствовало, вероятно, также слишком сильное развитие культа пр. Кирилла, вышедшее даже за пределы области.

Таким образом, упоминание в антиминсе церкви во имя пр. Ферапонта наводит на мысль о Ферапонтове-Белозерском монастыре и его церквах или о церквах ближайшей его округи. Действительно, дата освящения престола во имя пр. Ферапонта 9 октября 1649 года по антиминсу точно совпадает с датою освящения придела во имя пр. Ферапонта в надвратной Богоявленской церкви Ферапонтова монастыря, записанной на деревянном храмозданном кресте, хранящемся в этой церкви, где указана дата освящения «лета 7158 октября в 9 день, при патриархе Иосифе Московском и всея Руси и при Митрополите Варлааме Ростовском и Ярославском[2]».

Правильность приписки антиминса Ферапонтову монастырю подтверждается и упоминанием в тексте антиминса игумена Варлаама; игумен с этим именем управлял Ферапонтовым Белозерским монастырем с 1644 по 1651 год[3]. Таким образом с несомненностью устанавливается принадлежность описанного антиминса приделу пр. Ферапонта в надвратной церкви Ферапонтова-Белозерского монастыря, главный алтарь которой был освящен во имя Богоявления.

II. Второй антиминс, также находящийся в Новгородском Епархиальном церковном древлехранилище (тбл. XXIII, 1) (по каталогу древнехранилища, изд. 1916 г., n° 16, отдел V; порядковый n° 337) сделан из такого-же грубого холста как и первый. Снизу к

[1] Так в Ферапонтове-Белозерском монастыре в 1641 г. над почивающими под спудом мощами пр. Мартиниана у стен древнего собора поставлена особая шатровая церковь, посвященная его имени. В Кирилло-Белозерском монастыре в половине XVII века, а также в Троице-Сергиевской Лавре, в которой, впрочем, пр. Мартиниан был настоятелем, ему «пелось без литии» (ср. Бриллиантов, у. с. 40; имена его и пр. Ферапонта помещаются в подлиннике XVII в. Голубинский считает пр. Мартиниана также местночтимым (см. выше).

[2] Бриллиантов, у. с., 77.

[3] П. Строев, Списки иерархов и настоятелей монастырей, тов, у. с., 243.

нему подшиты: мешочек для мощей вверху посредине для прибивки к престолу.

Тип обработки антиминса и его исполнение тождественны с предыдущим. Набойка такая же, но с другой набойной доски, а киноварные буквы у Голгофы не написаны, как у первого антиминса, а исполнены набойкой же.

Обрамление полей, изображение Голгофы и обычные буквы около нее (Цр҃ь, сл҃а, ї҃с, х҃с, ни-ка, ко-пїе, тро́-сть) исполнены киноварью.

Набойка была сделана после того, как был подшит к антиминсу мешочек для мощей, так как киноварь прошла по ниткам, которыми пришит мешочек.

Текст антиминса говорит:

о̇сти́сѧ	олта́рь
г҃а бг҃а ї сп҃са	на́шего ї҃са
х҃а. в цр҃кви	бг҃оꙗвле́нї
ѧ г҃а б҃а ї сп҃са	н҃шего
ї҃са х҃а	бы́сть
с̊щ҃ена	цр҃квь
сїѧ́ бг҃о	ꙗвле́нїе
в лѣ́то̇	҂з҃рн҃з
инди́кта	в҃. м҃ца
а́вгꙋста	въ к҃и
д҃нь. прї	бл҃говѣ́
рном цр҃ѣ	ї вели́ком
к҃нзе але	ѯѣ́е мї
ха́иловы	че всеа
росї́и. и	при па
триа́р	хѣ ї҆о́
сифе мо	сковском

ї всеа́ росї́и. ї при митрополи́те ва
рлаа́мѣ росто́вскомъ ї ꙗрославском
ї при игꙋ́мене варламе.

«Освятися олтарь Господа Бога і Спаса нашего Іисуса Христа в церкви Богоявленія Господа Бога і Спаса нашего Іисуса Христа(;)

быть священа церковь сія Богоявленїе в лѣто 7157. индикта 2. мѣсяца августа въ 28 день. При благовѣрном царѣ ї великом князе Алексѣе Міхаиловиче всеа Росїи. И при патриархѣ Іосифе Московском ї всеа Росіи.І при митрополите Варлаамѣ Ростовскомъ ї Ярославском ї при игумене Варламе».

Текст написан в двадцать строк одною рукою. Все строки, кроме трех последних, разорваны на две половины, так как обошли подшитый мешочек для мощей и разделены средним полем с изображением Голгофы.

Надпись писана после исполнения набойки: последняя строка ее написана поверх киноварной нижней полосы. Слова четвертой строки ї спса написаны в среднем поле антиминса. Чернила коричневатые, яркие. Начальная буква о с надстрочным знаком, надстрочная буква а в шестой строке левой половины и надстрочные буквы в и г в пятой и шестой строках правой половины текста писаны киноварью. Надстрочные буквы, очевидно, проставлены в значении цифр для исправления текста, который должен читаться: сщена быть цркв, вместо написанного в антиминсе: быть сщена цркв».

Определив первый антиминс, можно ближе подойти и к определению второго. Здесь, как и в первом, упоминаются те же имена «митрополита Варлаама ростовского и ярославского» и «игумена Варлаама». Естественно предположить, что игумен Варлаам, упоминаемый здесь под тем же 1649 г., тот же игумен Ферапонтова монастыря.

Точная дата освящения престола во имя Богоявления Господня 28 августа 1649 г. подтверждает это, совпадая с датой на сохранившемся на месте храмозданном кресте Богоявленской надвратной церкви Ферапонтова-Белозерского монастыря[1].

Итак, оба антиминса происходят из надвратной церкви во имя Богоявления с приделом во имя пр. Ферапонта в Ферапонтове-

[1] Полный текст надписи на храмозданном кресте, по записи Бриллиантова, говорит: «Освятися олтарь сей Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и водружен бысть крест сей в церкви Богоявления Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа лета 7157 месяца августа в 28 день при благоверном царе и великом князе Алексее Михаиловичо всея России и при патриархе Иосифе московском и всея России и при митрополите Варлаамо Ростовском и Ярославском» (Бриллиантов, 77, прим. 1). И. И. Покрышкин (ИАК, в. 28, 153), ссылаясь на Бриллиантова, ошибочно дает дату освящения церкви 27 августа 1649 года.

Белозерском монастыре, и оба относятся к первоначальному освящению ее после постройки.

Перейти в ризницу Софийского собора в Новгороде антиминсы, очевидно, могли лишь при замене их на престолах новыми, т. е. после нового освящения престолов и при условии, что это освящение произошло после выделения Белозерья из Ростовской епархии и присоединения к епархии Новгородской. Следует отметить, что при этом не было выполнено правило положения старых антиминсов в снова освящаемый престол, как это было сделано в том же Ферапонтове монастыре по отношению к антиминсам собора Рождества Богородицы, относящимся ко времени с 1409 по 1646 гг.[1].

[1] См. К. К. Романов, Антиминсы XV—XVII вв. собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтове-Белозерском монастыре, ИКРЖ, I, 1921, 20-46.

Краснофигурный лекиф с изображением Артемиды.

К. В. Тревер, ассистент Академии.

В 1914 г. Н. И. Веселовский привез с юга России краснофигурный лекиф, купленный им вместе с другими вещами у Карапетова (тбл. XXIV, XXV). Точных сведений о месте нахождения этого сосуда не имеется. Лекиф хранится в Российской Академии Истории Материальной Культуры (по описи склада древностей n° 7399).

Высота лекифа 32,4 см. Диаметр плеч 10,7 см. Глина обычная аттическая. Сплошным слоем черного блестящего лака покрыты венчик внутри и снаружи, горло, плечи, ручка сверху и снизу, туловище, ножка и верхняя сторона подставки. Лаком не покрыты: верхний горизонтальный край венчика, полоска на плечах сразу под горлом, косой боковой срез и нижняя сторона подставки. Венчик заканчивается вверху малозаметным утолщением в виде рельефного ободочка. Такое же утолщение имеется вверху горла, сразу под венчиком. Горло в средней части немного суживается. Плечи начинаются под горлом небольшим уступчиком. Сразу под уступом вокруг плеч идет полоска фона, украшенная рядом ов. Широкая, несколько отогнутая в верхней части, ручка имеет снизу плоскую, сверху выпуклую форму. Плечи и туловище образуют тупой угол. Туловище и подставка соединены короткой ножкой. Верхняя сторона подставки несколько вогнута и поднимается к краям. Боковой срез ее имеет выгнутую косую форму. Подставка — снизу полая. Средняя часть ее образует здесь выступ конусообразной формы. Вокруг середины внутренних стенок подставки острым орудием вырезан круг.

На передней стороне туловища изображена женская фигура в хитоне и плаще. Под ногами ее идет полоска фона, украшенная

меандром, который чередуется с косыми крестиками. Полоска эта не идет вокруг всего туловища, а только под фигурой.

Поверхность лекифа во многих местах пострадала: стерт лак и выбиты целые куски из венчика и туловища; пострадала таким образом та часть туловища, где приходилось пламя одного из факелов, затем часть стержня второго факела, правый рукав и прилегающая часть плаща. Стерта поверхность низа хитона и ног.

Характерными особенностями формы описываемого лекифа являются его высокое, стройное, мягко суживающееся книзу туловище, довольно высокое тонкое горло, профиль венчика и толстая подставка с косым срезом

Число краснофигурных лекифов, по форме и стилю близких к нашему, очень невелико (явление, на которое уже указал Pottier[1]).

Характерные особенности формы нашего лекифа повторяются на четырех лекифах Оксфордского Музея[2], причем в одном случае совпадает даже такая мелочь, как незначительное утолщение вверху горла. Gardner относит один из них к строгому стилю, два к началу V века, а четвертый к началу свободного стиля. Все эти лекифы сходны с нашим и по величине: высота их колеблется между 32—34 см. Сюда же подходят четыре лекифа из Эретрии в Афинском музее[3] и лекиф из Амбелокипи[4]. Близки по форме также некоторые афинские лекифы[5]; горло одного из них, между прочим, также отделено от плеч узким горизонтальным выступом[6].

Белых лекифов этой формы известно больше, чем краснофигурных. Целый ряд белых лекифов аналогичной формы происходит из Эретрии[7].

[1] Catalogue des vases antiques de terre cuite. Musée National du Louvre, III, P. 1906, 1038.

[2] P. Gardner, Museum Oxoniense. Catalogue of the greek vases in the Ashmolean Museum, Oxf. 1893, тбл. 23, 3, nn° 312, 314; тбл, 25, n° 317; тбл. 24, n° 318.

[3] A. S. Murray, White Athenian Vases, 1896, тбл. I, VII и XXVIb; R. C. McMahon, AJA, X (1906), n° 4, тбл. XVII.

[4] Murray, тбл. XI.

[5] Fairbanks, Athenian Lekythoi, New-York 1907, 11, рис. 6 и 12; Collection Jean P. Lambros, Athènes, P. 1912, тбл. VII, n° 34.

[6] У. с., 11, рис. 6.

[7] A. Brueckner, AM, XXII (1907), приложение III, 1, рис. 13; Б. В. Фармаковский, Аттическая вазовая живопись, Спб. 1902, 341, рис. 18, тбл. II; R. C. Bosanquet, JHS, XVI (1896), 164, рис. 1, тбл. V (средний и правый лекиф); McMahon, AJA, XI (1907), n° 1.

Одной из самых близких аналогий к нашему лекифу является белый лекиф Государственного Эрмитажа (находившийся прежде в собрании Абаза, до этого гр. Гурьева, и приобретенный Эрмитажем в 1904 г., n° 670) с изображением Артемиды, кормящей лебедя (тбл. XXIV, XXVI). Лекиф этот издан О. Ф. Вальдгауером[1]. Если проследить линию за линией, сравнивая оба лекифа, то почти полное совпадение форм становится очевидным. Только при очень внимательном рассмотрении можно заметить некоторую, хотя и очень незначительную, разницу между ними: лекиф Эрмитажа несколько тяжелее по своим пропорциям, чем наша ваза, — указание на то, что лекиф Эрмитажа несколько старше.

Краснофигурные лекифы аналогичной формы относятся ко времени от начала строгого стиля и до начала свободного. По мнению Smith'a[2] краснофигурные лекифы появляются только с 460 г.[3] Он отмечает господство формы лекифа в эпоху чернофигурного стиля и затем, после перерыва, во второй половине V века, и приходит к выводу, что в первой половине V века жили еще традиции чернофигурного стиля, продолжением которого и является стиль белых лекифов. Но неясно, куда он относит тогда те, хотя и малочисленные, краснофигурные лекифы первой половины V века, о которых он сам упоминает. Ведь малочисленность еще не означает, что эти вазы не могли всетаки быть звеном между чернофигурными и белыми лекифами.

Форма нашего лекифа, именно его высокое, более или менее цилиндрическое туловище, еще точнее указывает на эпоху, к которой следует отнести его, а именно ко времени переходного стиля[4], т. е. на годы с 470 до 460 г.

Роспись на нашем лекифе состоит из трех частей: овы на плечах, фигура женщины на передней стороне туловища, полоска с меандром и крестиками под фигурой. Эта схема композиции является обычной для краснофигурных, а еще более — для белых лекифов. Наш лекиф отличается именно тем, что туловище его украшено только одной полоской меандра внизу, тогда как боль-

[1] JÖAI, XVI, 1 (1913), тбл. II; Vasensammlung der K. Ermitage, Спб. 1906, тбл. I.

[2] Catalogue of the British Museum, III, L. 1896, 16.

[3] Выше мною уже было указано на то, что Pottier отметил малочисленность именно краснофигурных лекифов строгого стиля.

[4] Фармаковский, 453, прим. 4.

шинство лекифов украшено двумя полосками: одной по верхнему, другой по нижнему краю туловища. Среди краснофигурных лекифов очень немногие украшены только одной полосой внизу [1]. Большинство лекифов, украшенных двумя полосками меандра, имеют также и пальметки на плечах[2]: одни из них относятся к началу V века, другие к началу свободного стиля.

Такую же схему композиции, а именно: овы, пальметки на плечах и фигуру, обрамленную вверху и внизу полосками меандра, мы видим и на упомянутом уже белом лекифе Эрмитажа.

На ранних белых лекифах пальметки на плечах исполнялись в чернофигурной технике. Затем стала применяться техника краснофигурная, по мнению Fairbanks'a [3] только с половины V века и то очень редко. Но краснофигурный лекиф в Оксфордском музее, о котором уже была речь выше [4], и который относится к началу V века, а затем лекиф Эрмитажа, который, как мы увидим ниже, относится ко времени раньше половины V века, противоречат этому положению Fairbanks'a. Овы и пальметки на плечах белых лекифов появились, конечно, под влиянием лекифов краснофигурных. На одном раннем белом лекифе, найденном около Афин и находящемся в Берлинском музее, на плечах изображен Эрот с пальметками по сторонам; роспись эта исполнена в чернофигурной технике по белому фону [5]. По мнению Riezler'a [6], этот лекиф стилистически является самым старшим представителем этой группы сосудов. Белых лекифов, украшенных по схеме лекифа Эрмитажа, довольно много [7].

Схема композиции, как мы видим, ничего не дает для датировки нашего лекифа. Отсутствие пальметок на плечах ничего не говорит, так как пальметки встречаются на краснофигурных лекифах, как строгого, так и начала свободного стиля.

[1] Gardner, тбл. 23, 3; Beazley, JHS, XXXII (1912), 361, nn° 34, 35.

[2] Gardner, тбл. 25, n° 317; тбл. 24, n° 318; рис. 35, n° 320; W. Klein, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften, Lzg. 1898, 156, рис. 40.

[3] У. с., 153.

[4] Gardner, тбл. 25, n° 317.

[5] Fairbanks, 197, n° 13; Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, B. 1885, n° 2252; AZ, 1880, тбл. XI.

[6] Weissgrundige attische Lekythen, Mch. 1914, I, 90; II, тбл. I.

[7] Murray, тбл. XXII; Brueckner, рис. 13; Фармаковский, 341, рис. 18, тбл. II; Gardner, тбл. 24, n° 318; Smith, 324, E 572; 327, E 582.

На передней стороне туловища изображена одна только фигура, — черта, характерная для краснофигурных лекифов строгого стиля[1]. Изображена эта женская фигура в тот момент, когда она, идя вправо, приостановилась (правая нога изображена в фас) и обернулась: голова, торс и руки повернуты влево. Она одета в длинный хитон из тонкой ткани с широкими рукавами и плащ, спускающийся с правого плеча и оставляющий открытой левую часть груди. Лоб обрамляется мелкими локонами, обозначенными рельефными накладными точками; волосы распущены и свисают отдельными волнистыми прядями с раздваивающимися концами на грудь, плечи и спину. На голове у нее диадема, украшенная спиралями и стоящими по верхнему краю листочками. В руках она держит по горящему факелу[2].

Богиня на нашем лекифе могла бы быть Гекатой. Изображение Гекаты на одной поздней чернофигурной вазе в Берлине имеет много общего с изображением на нашем лекифе[3], но у нас нет достаточных оснований считать вместе с Bulle[4], что на Берлинской вазе изображена именно Геката, а кроме того в Афинах, Эпидавре и на Делосе совпадали культы Гекаты и Артемиды.

На ряде ваз надписью засвидетельствовано, что изображенная богиня с двумя факелами является именно Артемидой[5]. Факелы Артемиды упоминаются у Софокла (Трахинянки, 214), который называет ее *ἀμφίπυρος*[6], и у Еврипида (Ифигения в Авлиде, 1570-71).

[1] Fairbanks, 57.

[2] Факел редко изображается на архаических вазах, очень редко также на вазах чернофигурных (только в начале V века), но зато очень часто на вазах краснофигурного стиля.

[3] Furtwängler, I. n° 1881; AZ, 1868,

[4] Roscher, Lexikon, III, 1900.

[5] WV, I, тбл. 5; Gerhard, Trinkschalen und Gefässe des K. Museums zu Berlin, B. 1850, II, тбл. II-III; Furtwängler, nn° 2531, 2634, 3257; Klein, Meistersignaturen, 76; Furtwängler-Reichhold, тбл. 127; Welcker, Alte Denkmäler, тбл. XXIII, 2; Gerhard, Etruskische und campanische Vasenbilder des K. Museums zu Berlin, B. 1843, тбл. C, 1—5.

[6] Fairbanks рассуждает по этому поводу: не вызван ли данный у Софокла образ Артемиды, рыщущей по горам Ликии с горящими факелами в обеих руках, каким-нибудь определенным пластическим типом (у. с., 45 сл.), не забытым и вазовыми мастерами. Но отнести пластический тип Артемиды с факелом к такой ранней дате, как разбираемая Fairbanks'ом серия белых лекифов (у. с., 47), очень трудно. Он полагает, что на этих вазах изображена либо жрица богини, либо

Артемида с факелами изображается и на монетах [1]. Farnell'ем [2] и Paris [3] было указано на то, что на монетах Мегар и Паг воспроизводится тип статуи Стронгилиона, о которой говорит Павсаний [4]: богиня изображена бегущей с двумя факелами в руках.

Все это дает основание заключить, что изображенная на нашем лекифе богиня — Артемида [5]. Paris указал на то, что богиня с факелом может быть либо Артемидой-лунной, либо Артемидой-охотницей. На нашем лекифе нет аттрибутов богини-охотницы, как на целом ряде ваз, где у богини, кроме факела, имеется еще лук или колчан: здесь Артемида-лунная вытеснила Артемиду-охотницу, заменив лук вторым факелом (в связи с ипостасью Геката-Артемида).

Вот характерные особенности стиля нашего лекифа (тбл. XIII; рис. 1, 5) [6]. Удлиненные стройные пропорции фигуры. Узкий глаз с открытым внутренним углом; зрачек ближе к внутреннему углу; бровь тонкой дугой. Рот приходится очень близко к носу; извилистый, острый рисунок рта, с несколько выступающей верхней губой и отвисающей нижней. Тяжелый подбородок: вертикальная линия под нижней губой и дуга, заходящая на шею. Маленькое короткое ухо, составленное из нескольких дуг. Волнистые пряди волос, спадающие на шею, волнистые очертания основной массы волос на спине, с раздваивающимися концами; локоны над лбом, обозначенные рельефными накладными точками. Узорчатый хитон с широкими сборчатыми рукавами и тремя параллельными линиями у ворота. Прямые, расходящиеся веером складки плаща, расположенные внизу в виде «ласточкина хвоста»; отворот вверху обозначен шестью параллельными линиями; внизу черная кайма. Одна нога изобра-

одна из ее поклонниц, и присутствие факела следует объяснять только ритуалом, а не пластическим типом. В ранней литературе до Софокла о факеле Артемиды ничего не говорится. В скульптуре факел в руках ее появляется не раньше V века; в IV веке этот тип богини становится обычным явлением.

[1] Hartwig, 604; Beulé, Monnaies d'Athénes, тбл. 214, 325, 375; JHS, 1887, тбл. 76.

[2] У. с., II, 535.

[3] Daremberg et Saglio, II, 133, рис. 2352.

[4] Imhoof-Blumer et Percy Gardner, Numismatic commentaries on Pausanias, 1885, 4 и 8, тбл. А, 1-2.

[5] Характерным для Артемиды являются также распущенные по спине волосы с мелкими кудрями над лбом, стефана, украшенная стоячими листиками, а также длинный ионийский хитон и плащ.

[6] Рисунки для настоящей статьи исполнены А. В. Ухановой.

жена в фас, другая в профиль. Орнамент под фигурой состоит из чередующихся двух прерывистых меандров и косого крестика с точками.

Самой близкой аналогией по стилю является лекиф Эрмитажа (табл. XIV; рис. 2, 6), по форме и сюжету совпадающий с нашим лекифом. Детальное сравнение их обнаруживает полное сходство. Те же стройные пропорции фигуры. Узкий глаз с открытым внутренним углом и придвинутым к нему зрачком; только нижняя линия глаза более извилиста. Рот близко придвинут к носу, но рисунок его мягче. Подбородок кажется менее тяжелым, что объясняется наклоном головы, но совпадают его рисунок и продолжение дуги на шее. Маленькое ухо из нескольких дуг. Совпадает очертание волос над лбом и около уха. Узорчатый хитон с широкими сборчатыми рукавами и параллельными линиями у ворота. Низ хитона с его строгими складками, расположенными группами, мы, к сожалению, сравнивать не можем, так как эта часть поверхности нашего лекифа сильно сбита, но судя по очертаниям подола хитона можно заключить, что такого строгого и сухого распределения складок на нашем лекифе не было. Черная кайма на плаще есть, но расположение складок группами гораздо строже и схематичнее, чем на нашем лекифе. Схема «ласточкина хвоста» сильнее подчеркнута. Обе ноги изображены в профиль. Совпадает вполне орнамент под фигурой.

Нет никакого сомнения в том, что оба лекифа являются произведениями одного и того же мастера, или, говоря осторожнее, одной и той же школы. Бо́льшая схематизация складок, более строгий и четкий общий рисунок фигуры и профильное изображение обеих ног заставляет думать, что лекиф Эрмитажа несколько старше.

Вальдгауер, издавая лекиф Эрмитажа в 1913 году, приписал его Дурису[1]. Но затем беседа с Beazley убедила его в том, что этот лекиф следует отнести к группе сосудов, приписываемых Beazley Pan-Master'у[2], художнику, рисунок которого отличается «строгой и своеобразной стилизацией, сознательной архаизацией и вне-

[1] JÖAI, XVI (1913), ч. I, 107.

[2] Пифагор Регийский, Спб. 1915, 50, прим. 2; ИРАИМК, I (1921), 158; Beazley, Attic red-figured vases in American Museums, Cambridge 1918, 115, пр. 1; J. C. Hoppin, A Handbook of attic red-figured vases, Cambridge 1919, II, 318, n° 46. Последние две работы стали мне доступны, когда моя статья была уже сверстана.

сением в старые формы утонченности и свежести»[1]. Beazley[2] дает подробный список характерных особенностей стиля этого мастера. Укажу здесь те из них, которые повторяются на нашем лекифе: круглый тяжелый подбородок, у ворота хитона — несколько парал-



лельных линий, широкий рукав, кайма на подоле плаща, орнамент из чередующихся двух прерывистых меандров и одного косого крестика.

Сравнивая наш лекиф с Мюнхенским псиктером[3], с которым

Вальдгауер сравнивал лекиф Эрмитажа и который Furtwängler [1] приписывал Дурису, а Beazley считает одним из ранних произведений Pan-Master'а, мы видим следующие общие черты.

Совпадают удлиненные стройные пропорции всей фигуры: Артемида (рис. 3), Гера, Марпесса. Узкий глаз с зрачком у откры-



того внутреннего угла — Артемида (рис. 7), Марпесса (рис. 8) и Аполлон. Отвисающая нижняя губа — Марпесса. Тяжелый подбородок — Аполлон и Гера (рис. 9); у Артемиды и Марпессы рисунок его ближе к рисунку на лекифе Эрмитажа. У Геры волосы так же прикрывают лоб и виски и спадают на грудь такими же прядями,

[1] У. с., 76.

а конец общей массы на спине тоже разделен на отдельные локоны. Подобную же прическу мы видим и у Аполлона. У Марпессы, Артемиды и у Геры — узорчатые хитоны с широкими сборчатыми рукавами. У ворота несколько прямых линий. Сходна система линий складок на плаще Евена. У Артемиды и Марпессы одна нога тоже изображена в профиль, другая в фас[1].



Если сравнить наш лекиф с вазами Pan-Master'a, то мы найдем среди них много интересных аналогий[2]. Особенно интересны Бостонский кратер с изображением Пана[3], по которому Beazley и прозвал художника Pan-Master'ом. Если сравнить фигуру Артемиды (рис. 4 и 10) на этом кратере с Артемидой на лекифе Эрмитажа, то мы увидим ряд совпадений: очертания головы вообще и форма черепа в частности, распущенные и собранные в «кошелек» волосы, короткое ухо, состоящее из нескольких дуг, завязанная на груди небрида с точно повторенным рисунком головы лани (закрытый глаз, уши), длинные тонкие пальцы с загибающимися концами, применение светлого разбавленного лака для обозначения

[1] Общие черты, наблюдаемые на Мюнхенском псиктере и на лекифе Эрмитажа, я не отмечаю, так как это уже сделано Вальдгауером при издании лекифа.

[2] JHS, 1912, nn° 5, 12, 15, 26, 31, 32, 36, 37.

[3] Furtwängler-Reichhold, табл. 115; Beazley, JHS, 1912, 355, n° 1 и Attic red-figured vases, 113 сл., рис. 70; Hoppin, y. c., 313, n° 13.

мелких складок (рукав). Но если сравнить складки хитона, увидим существенное различие: на лекифе Эрмитажа — строгое расположение параллельных складок отдельными группами, на Бостонском лекифе — более свободное и произвольное расположение их, что вызывалось быстрым движением фигуры. Это последнее обстоятельство заставляет предполагать, что лекиф Эрмитажа относится



4.

к более раннему периоду жизни художника. Складки плаща на Бостонской вазе тоже расположены свободнее, но в обоих случаях выдержана схема «ласточкина хвоста».

Сравнивая Артемиду на лекифе Эрмитажа с Артемидой на Мюнхенском псиктере, мы опять заметим ряд аналогий: форма головы, рисунок профиля, камешек и цепочка на шее, завязанная на груди

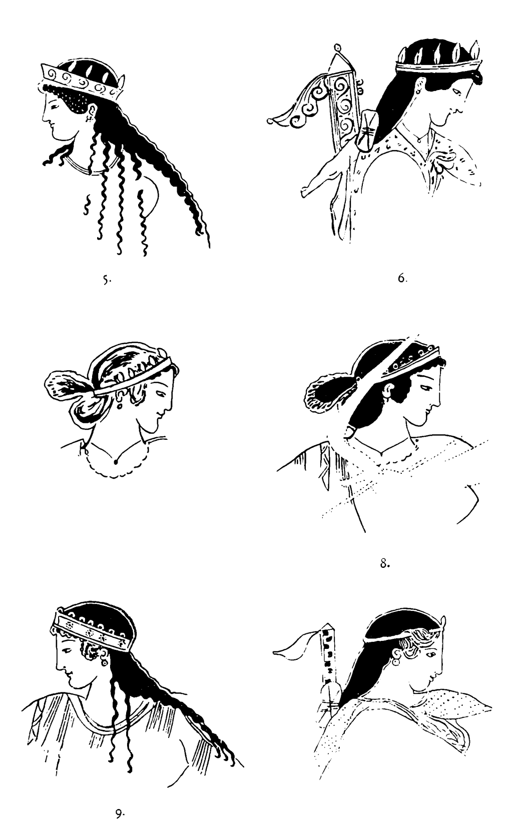
небрида, узор на крышке колчана, рисунок пальцев, браслеты, краї рукава и расположеніе складок хитона и плаща. Но есть детали, в которых они отличаются: закрытый внутренній угол глаза и профильное изображеніе обеих ног у Артемиды на лекиѳе Эрмитажа. На Мюнхенском псиктере — одна нога богини изображена в фас, другая в профиль, и внутренній угол глаза открыт. Это обстоятельство заставляет думать, что лекиѳ Эрмитажа старше Мюнхенского псиктера, который Beazley считает одним из самых ранних произведеній Pan-Master'a [1].

К Pan-Master'y Beazley [2] относит и краснофигурный лекиѳ из Гелы в Оксфордском музее [3] (тбл. XXVII). Высота его 35 см., приблизительно-наших двух лекиѳов. Формы совпадают вполне, вплоть до незначительных утолщеній вверху венчика и горла. Плечи украшены такими же пальметками, как на лекиѳе Эрмитажа; верх и низ туловища обнесен таким же орнаментом из чередующихся меандров и крестиков. На туловище изображена тоже одна только богиня: летящая и играющая на лире Ника. Она одета в іонійскій хитон и плащ. Волосы покрыты повязкой. В правой руке она держит плектр, пальцами левой руки прикасается к струнам лиры, которая прикреплена к руке тэнией. С левой руки свисает какой то непонятный пестрый предмет, который Gardner считает чехлом лиры. Рисунок необычайно тонкій, тщательный и сухой. Мы видим здесь те же удлиненные стройные пропорціи, тот же узкій глаз с извилистой нижней линией и, что особенно интересно, открытый внутренній угол с придвинутым к нему зрачком, хотя лицо, а следовательно, и глаза изображены в фас. В ушах мы видим такие же серьги, как у Артемиды на нашем лекиѳе. Рисунок правой руки совпадает с рисунком рук Артемиды на лекиѳе Эрмитажа; особенно характерно здесь для этого мастера легкое утолщеніе ниже локтя; рисунок кисти и руки линия за линией совпадает с рисунком руки Артемиды с лебедем. Мы видим здесь те же широкие сборчатые рукава с волнистым широким отверстіем внизу, видим ту же схему группового распределенія складок хитона, с такой же

[1] JHS, 1912, 337. В своем последнем труде, Attic red-figured vases, Beazley относит и Мюнхенскій псиктер и лекиѳ Эрмитажа к раннему періоду творчества мастера, но не указывает на их последовательность.

[2] JHS, 1912, 361, n° 31.

[3] Gardner, y. c., тбл. 23, n° 312; Hoppin, y. c., 317, n° 38.


5.
6.
8.
9.

полоской внизу, образующей лестничный орнамент и с такими же фестонами подола под ногами, как на лекифе Эрмитажа. Складки плаща расходятся веером, как на нашем лекифе, и концы их тоже расположены по схеме перьев в ласточкином хвосте. Поражает смелость, с которой художник изобразил фигуру в фас в момент полета [1]. Необычностью для него этого приема и объясняется своеобразный рисунок носа, рта и угловатого подбородка.

Итак к 58 вазам, изданным Beazley [2], можно прибавить еще две: лекиф Эрмитажа, который, как указывалось выше, был отмечен Beazley после появления его статьи, и лекиф с Артемидой, находящийся в Академии Истории Материальной Культуры.

Если расположить рассмотренные выше пять сосудов Pan-Master'a в хронологическом порядке, то получится такая последовательность: лекиф Эрмитажа, Мюнхенский псиктер, Оксфордский лекиф с Никой, лекиф собрания Академии, Бостонский кратер с Паном [3].

1 Этот же мотив, а именно летящая Ника в фас, повторяется на энохое Британского музея, которая тоже относится ко времени переходного стиля, хотя и более свободного. F. Studniczka, Die Siegesgöttin, Lzg. 1898, тбл. III, 20; Cecil H. Smith, Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum, III, L. 1896, 311, E 513.

2 Из них 41 сосуд были изданы им в 1912 г., а 17 в 1918 г. (Attic red-figured vases, 116 сл.). Hoppin (у. с.) относит к Pan-Master'у только 52 вазы.

3 Во втором исследовании о Pan-Master'е (у. с., 118) Beazley называет его учеником Мисона и находит сходные с ним черты в творчестве его современника, Телефа.

Изображения собаки в древностях Кавказа.

А. А. Миллера, члена Академии.

Материальная культура Кавказа, как древняя так и современная, в основных своих чертах не имеет характера той обособленности и изолированного положения, как это может казаться при ее изучении без рассмотрения достаточного сравнительного материала. На известные параллели, родство и тождество форм в древностях Кавказа и в памятниках Передней Азии и Западной Европы, указывалось уже не раз, особенно в вопросе о происхождении культуры, характеризуемой известным Кобанским могильником. В освещении современных научных данных эти черты сходства находят обоснование в той картине этно-культурных сложений, которые имели место в обширном районе бассейна Средиземного моря, Передней Азии и Кавказа. Район этот в настоящее время представляется настолько цельным, что нам трудно себе представить возможность обработки любой из крупных проблем в кругу памятников древности лишь на ограниченной территории Южно-Европейского побережья, или только Кавказа и т. п.

Такая органическая связь памятников Кавказа с вне-кавказскими несомненно отвечает известным этнологическим процессам, значительно уже освещенным данными яфетидологии.

С другой стороны в культурно-историческом отношении в материальной культуре Кавказа наблюдается одна особенность, которая придает ей совершенно особенное значение. Уже В. Ф. Миллер обратил внимание на стойкость и живучесть форм в материальной культуре Кавказа, отделяя «типы» предмета от самого предмета и утверждая, что на Кавказе «типы могут быть весьма архаичны у вещей, сравнительно поздних»[1]. Это замечание ценно и совер-

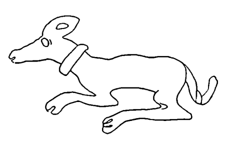
[1] В. Ф. Миллер, Терская область, Археологические Экскурсии, (МАК, I), гл. IV, 117.

шенно отвечает действительности, но в высказанную мысль мы вправе вложить теперь более полное содержание. Отдельные предметы сохраняют древние типы не только в виде единичных спорадических фактов, так называемых «пережитков», но они более или менее связываются в целостные комплексы, аналитический разбор которых нам представляется весьма важным с разных точек зрения. Характер «консерватизма» в Кавказском яфетическом мире настолько велик, что и в живом быту, в материальной культуре нам известны факты, которым ближайшие аналогии мы могли бы указать в древностях, как кавказских, так и вне-кавказских. Замечательны при этом те преемственность и непрерывность в развитии основных форм при сравнительно незначительных вариационных изменениях, которые можно наблюдать в подобных случаях именно в кавказском яфетическом мире.

Эта реальная обстановка заставляет нас смотреть на Кавказ с его живущими и поныне реликтовыми формами, как на средоточие источников к выяснению как этнологических, так и культурно-исторических вопросов вне границ этого края. Но для обеспечения подобных возможностей необходимо установить хотя бы ряд определенных фактов и проследить их видоизменения прежде всего в пределах столь благоприятной обстановки, какую мы имеем в самом характере материальной культуры Кавказа. Намечая подобную работу и производя подбор соответствующих материалов, нельзя не оговориться, что сколько-нибудь полная обработка любого сюжета при настоящих условиях — задача весьма трудная, даже в пределах памятников Кавказа. Затруднения эти вытекают не только из невозможности организовать работу в самой среде, но они в значительной степени стоят в связи с характером того литературного материала, которым мы обладаем. Отсутствие конвенциональных общих приемов в публикации могильных раскопок и памятников древности, «распыленность» подлинных материалов, а также запаздывание в печатании отчетов и разного рода фактических данных создают значительные трудности, которые не могли не сказаться и на настоящей работе.

Настоящая статья представляет собой попытку установить наличие изображений собаки в древностях Кавказа по доступным памятникам. Вопрос этот нам представляется не лишенным интереса помимо высказанных выше соображений об общем, а не только

частном значении древних памятников Кавказа, еще и по его связи с этим древнейшим из одомашненных в Европе животных. Культурно-историческая оценка домашней собаки может считаться до известной степени установленной, но мы не можем пока сказать того же об ином подходе к вопросу, именно о том значении, которое домашняя собака может иметь, как своего рода показатель различных явлений и в области этно-культурных характеристик и отношений, в особенности в древнейших периодах. Присутствие домашней собаки в ряду изображений других животных в древностях Кавказа было установлено Virchow'ом, de Morgan'ом, гр. П. С. Уваровой, Chantre'ом и другими исследователями, писавшими о могильных памятниках Северного Кавказа и Закавказья [1], но лишь в пределах фактов, не подлежавших никакому сомнению. Все многочисленные дериваты основных форм, видоизмененные художественно-декоративной обработкой, были отнесены к категории изображений фантастических более или менее всеми, включая и Уварову, которая, исходя из этого, высказала мнение, что среди



разного рода изображений животных «собака — весьма редкое явление для Кобани» [2]. В действительности, как это мы постараемся показать, изображение собаки является не только обычным в древностях Кавказа, но оно выступает в многочисленных вариациях и в таком характере, что мы вправе будем на основании этих документов указать и на особенное значение этого животного в кавказской яфетической среде, утвердившееся уже в глубокой древности и имевшее, повидимому, последовательный ряд более поздних переживаний, вероятно, родственных в своем первичном источнике.

Изложение материала мы начнем с изображения собак на бронзовой литой круглой бляшке (табл. XXVIII, 1) [3]. Бляшка эта была приобретена владельцем в Закавказьи, причем никаких данных

[1] Соответствующие ссылки будут даны ниже.

[2] Уварова, Могильники Северного Кавказа, МАК, VIII, 67.

[3] Диаметр бляшки около 6 см. Предмет этот находился в частной коллекции Claude Anet в Париже; см. ниже, 298, прим. 6.

о месте находки получить не удалось. На поверхности кружка явственно различимы исполненные в четком рельефе: в центре — козел, вокруг четыре бегущих собаки. Козел изображен с подогнутыми ногами. Положение это мы не можем толковать, как позу лежащего животного, в каковом случае мы вынуждены были бы сделать неизбежный вывод о полной независимости изображений собак, с одной стороны, и козла — с другой. Напротив, изображения нам представляются в виде связной сцены преследования собаками козла. Подогнутые внутрь передние и задние ноги прежде всего вообще являют собой реальную позу при беге[1], не соответствующую, может быть, скорее нашему представлению об этом движении, сложившемуся под влиянием традиционных изобразительных приемов. Нельзя не заметить также, что при расположении изображений собак в круге декоративные условия композиции требовали весьма компактной трактовки фигуры козла в центре, с оставлением одинаково широкого пространства по периферии для прочих изображений.

Все собаки изображены в позе бега (рис. 1)[2]. Основной смысл этого сюжета в существе самого изображения нам представляется как сцена «гона» охотничьих собак по зверю. Подобную композицию следует считать весьма древней. На печати из раскопок Сузы мы видим тот же сюжет: в середине схематическое изображение животного, в котором мы можем видеть козла, вокруг три бегущих собаки[3]. Мы не можем не остановить нашего внимания и на памятнике из могильника Елисаветпольской губернии с древней металлической культурой. Это сосуд из темной глины с углубленным рисунком, заполненным белой массой[4]. Изображения расположены вокруг чашки, под венчиком, в ряд одно за другим, и представляют собой воспроизведение «каких-то животных, короткие хвосты которых загнуты в сторону головы»[5]. Возможно, что в этом случае имеем ту же сцену «гона собак», но в более схематической трактовке.

С полной отчетливостью изображение собаки выступает на бронзовых поясах, известных нам по находкам в Закавказьи и

[1] Подобные позы установлены моментальными фотографическими снимками.
[2] Рисунки исполнены автором.
[3] Délégation en Perse, I, 136, рис. 302.
[4] А. А. Ивановский, По Закавказью, МАК, VI, тбл. XIV, рис. 3.
[5] У. с., 159.

характерным для эпохи усвоения железа при полном еще расцвете обработки бронзы. Время этих поясов, имеющих по изображениям на них и по форме аналогии в памятниках передней Азии, определяется Б. В. Фармаковским в последней его работе, посвященной этому вопросу[1], периодом X—VII вв. до Р. Х.[2], что представляется весьма вероятным. В этой культуре, распространенной в Закавказьи довольно широко, указанные бронзовые пояса выступают в значении руководящей формы. Они встречаются и в древностях Северного Кавказа в культуре, характеризуемой могильником Кобана, являясь, таким образом, в пределах времени их бытования, связующим звеном для этих двух наиболее богато представленных могильными находками районов Кавказа[3]. Широкая поверхность поясов бывает украшена гравированными изображениями как орнаментальных мотивов, составляющих обрамление, так и различных животных и человека. Фармаковским изображения среднего поля поясов охарактеризованы следующим образом: «большею частию изображаются различные животные; то это простые паратактические сопоставления фигур, образующих длинные фризы, то животные густо рассеяны на разных планах и представлены нападающими друг на друга и терзающими одни других. Иногда фигурируют среди животных охотники, которые должны принести им гибель»[4]. Замечательно, что в сложных композициях на поясах мы видим охотничьи сцены; по крайней мере, отдельные группы изображений животных и иногда человека мы вправе связывать и объединять в этом вполне реально воспроизводимом сюжете. Подобные сцены мы видим на поясах из раскопок de Morgan'a могильников у Ахталы и Муспери[5], на поясах, найденных Belck'ом[6] и E. Rösler'ом[7] в Елисаветполь-

[1] Фармаковский, Архаический период в России, МАР, XXXIV, 30.

[2] Ивановским высказаны были сомнения в обоснованности истолкования этих бронзовых пластин, как облицовок поясов (у. с., 108), но целый ряд древних памятников передней Азии, на которых явственно различимы пояса, имеющие форму закавказских бронзовых пластин, подтверждает правильность указанного толкования. На эти изображения указывает Фармаковский (у. с., 40).

[3] Уварова, Могильники Северного Кавказа, МАК, VIII, 34-39, рис. 39-41; 76-77, рис. 73.

[4] У. с., 40.

[5] J. de Morgan. Mission scientifique au Caucase, I, P. 1884, 161 сл., рис. 182-190.

[6] W. Belck, Archäologische Forschungen in Armenien, VBAG, 1893, 64.

[7] VBAG, 1895, 147.

ской губ., Д. Г. Филимоновым в Кобанском могильнике[1]. К этим сценам примыкают прочие изображения животных, которые все мы можем разделить на две категории: изображения животных реальных и животных не реальных, но созданных творчески из отдельных элементов реального животного мира.

Относительно первой категории можно сказать, что животные поддаются определению, и de Morgan был прав, говоря: «Les animaux sont en général représentés d'une façon très claire et sont parfaitement reconnaissables»[2]. Степень их определяемости стоит в прямой зависимости от метода, который будет положен в основу исследования. Virchow делал попытки подойти к этой задаче со стороны зоологической оценки материала, вполне признавая при этом значение манеры художественного воспроизведения, с которой невозможно не считаться, а также и данных этнологии[3], но в процессе своего анализа он встретил значительные затруднения в решении вопросов: какие из черт в том или ином изображении следует признавать за воспроизведение реальных признаков, и какие из них относятся к художественной манере, к разрешению декоративных задач композиции и пр.[4] Virchow'у, все же искавшему большой зоологической точности и четкости в изображениях, не всегда удавалось найти выход из этих затруднений. Указывая на важность подобных определений, он признает: «so ist es mir doch nicht gelungen, durchweg eine zoologisch unzweifelhafte Diagnose zu gewinnen»[5].

И действительно, при сопоставлении, например, серий изображений рогатых животных типа быка на закавказских поясах довольно ясно выступает, что здесь, как и в иных аналогичных примерах, мы находим воспроизведения, то более близкие по отдельным чертам или в сумме признаков к реальному виду животных, то более или менее от этого типа отклоняющиеся. Здесь мы имеем

[1] Уварова, у. с., 76, рис. 73.

[2] De Morgan, 161.

[3] Virchow, Das Gräberfeld von Koban, Berlin 1883. Его же, Über die kulturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentierten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern, APAW, 1895.

[4] Не привожу более точных ссылок ввиду того, что Virchow много раз подходит к этому крайне интересному и с методологической точки зрения вопросу в обеих из вышепоименованных своих работ.

[5] Virchow, Das Gräberfeld von Koban, 54.

хорошо нам известный момент, когда реальные черты утрачивают свою стойкость, превращаясь в элементы, видоизменяемые в порядке художественно-декоративной обработки.

На большинстве интересующих нас изображений мы видим животных в позе сильного бега, все находится в движении; Virchow это заметил, как одну из основных общих особенностей композиции на поясе Belck'а — «Alles drängt vorwärts» [1]. Это сильное движение в художественно-декоративной обработке дает ряд искажений вполне закономерного порядка, которые могут быть выяснены, и в таком случае нам открывается путь к восстановлению реального типа изображенных животных. Если мы будем это иметь в виду, а также примем в соображение целый ряд особенностей в художественной трактовке фигур, то восстановление реального типа представится возможным и в тех случаях, когда «зоологически» это сделать действительно невозможно.

Возвращаясь к группе быков, можно утверждать на основании всего сказанного, что и «лошадь-буйвол» (Büffelpferd у Virchow'а) [2] не относится к категории фантастических животных, но целиком входит в серию изображений быка. Таким путем возможно несколько расширить группу воспроизведений реальных животных, устанавливаемую Virchow'ом для древностей Закавказья и Кобана.

О композиции на поясе Belck'а Virchow говорит: «Der Künstler hat denselben benutzt, um eine Jagdszene darzustellen und zugleich ein Bild des wildesten Tiergetümmels in einer weiten Landschaft zu geben» [3].

Все эти изображения мы вправе объединить одной идеей охоты, помимо реального сюжета—усложненной изображениями животных вообще. Подобные композиции относятся к числу древнейших, и мы могли бы указать не мало аналогий, в особенности в кругу памятников Передней Азии и Египта [4].

На поясе Belck'а мы видим такую сложную композицию. Здесь выступает одна черта, как лишний аргумент в пользу единства всей картины: это собаки, преследующие зверей. Изображения их на

[1] Virchow, Über die kulturgeschichtliche Stellung des Kaukasus, 38.

[2] У. с., 36.

[3] У. с., 33.

[4] Фармаковский, 40: «По композиции картины поясов с расположением фигур на разных планах напоминают сцены охоты на некоторых египетских стенных росписях, восточных цилиндрах, вавилонских и ассирийских барельефах».

уцелевших фрагментах мы видим у правого края пояса и в левой половине, перед фигурами быков[1]. Но помимо указанной группы воспроизведений, на поясах, как в отдельности, так и в общих композициях, мы видим изображения животных «фантастических», присутствие которых как-будто противоречит охотничьей идее композиции. Самый термин «фантастический» в приложении к этим изображениям следует понимать с известной оговоркой. Подобные существа создавались из отдельных реальных элементов разных животных и птиц в очень длительном творческом процессе, в начальном периоде которого мы должны признать господствующее значение религиозных воззрений. Раз установленные формулы оказывались более стойкими, чем те живые корни, на которых они возникли. Но для эпохи наших поясов едва ли мы вправе допустить возможность появления подобных изображений в охотничьих сюжетах, как декоративных дополнений, как изображений, уже обессмысленных в их первоначальном значении.

В особенности любопытным нам кажется присутствие «двойных животных» (Doppeltiere у Virchow'a)[2], подобные которым нам известны в древностях Западной Европы, Передней Азии, Египта, Индии[3].

Сочетания реальных сюжетов охоты с фантастическими животными наблюдаются в Египте на памятниках архаического периода. J. Capart говорит о них следующее: «Les divers animaux représentés ne laissent pas de nous étonner; on constate le même mélange d'animaux réels et fantastiques que dans les scènes de chasse représentées sur les murs des tombeaux de la XII dynastie»[4]. В особенности близкую аналогию с нашими поясами представляет собой архаическая пластинка, на которой в большой композиции, изображающей сцены охоты, мы видим и «двойного» быка[5].

Данные о древних яфетических языческих представлениях, казалось бы бесследно утраченных в большей своей части, постепенно вскрываются современными научными методами исследования с такой ясностью, что и в вопросе связи этих представлений с

[1] Virchow, y. c., табл. I, n° II.

[2] Virchow, 39.

[3] G. Wilke, Kulturbeziehungen zwischen Indien, Orient und Europa, Würzburg 1913, в главе: Multiplizität des Kopfes bei Tieren, 213-218.

[4] Capart, Les débuts de l'art en Égypte, Bruxelles 1904, 228-229.

[5] Capart, табл. I.

охотой мы уже располагаем весьма ценным фактическим материалом [1], извлеченным из особенно в этом отношении богатой реликтовыми формами абхазо-свано-мегрельской среды.

По представлениям абхазов, — лесные звери и охота находятся в сфере прямой зависимости от особого божества (или божеств) [2] Аҏе̄уфшаа̄, к которому, между прочим, обращаются с молитвой перед охотой, после чего бросают в огонь щепотку шерсти охотничьих собак, приобщая и их к этому языческому охотничьему обряду [3].

Таким образом, для яфетического мира мы не находим данных, которые могли бы обусловить невозможность сочетания охотничьих сцен с изображениями религиозного характера или даже их полного слияния.

Помимо указанных фантастических существ, в композицию входят часто и эмблематические знаки, религиозное значение которых следует считать установленным, по крайней мере для древнейших периодов металлических эпох. На поясах мы видим спиралоиды [4], звезды [5], крест [6], свастику [7]. Присутствие этих знаков дает новое доказательство в пользу допущения религиозного смысла этих композиций; мало того, — самое их сочетание с животными открывает путь к изысканиям в области индивидуального значения отдельных представителей животного царства в соотношении к племенному составу яфетического мира.

Среди вполне распознаваемых изображений мы находим собаку. Мы будем говорить об изображениях, несомненно относящихся к ней, оставив пока совершенно все случаи, в которых реальное содержание нужно было бы восстанавливать.

Несомненно, собака изображена на поясе, найденном de Morgan'ом в могильнике Муспери (рис. 2). Об этом изображении исследо-

[1] Н. Я. Марр, Фрако-армянский Sabadios-aswaṫ и сванское божество охоты, ИАН, 1912, 827-830.

[2] Н. Джанашия, Религиозные верования абхазов, ХВ, IV, 107 сл.: «Охота у абхазов считается священным промыслом». Пользуясь работой Джанашии необходимо иметь в виду все замечания к ней, сделанные Марром, О религиозных верованиях абхазов, ХВ, IV, 113-140.

[3] Записано автором со слов охотника в Абжуйск

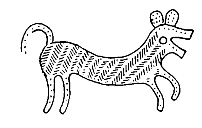
[4] Virchow, тбл. I, nº II.

[5] У. с., тбл. II, nº III, тбл. IV, nº XVIII.

[6] У. с., тбл. II, nº III; de Morgan, 159, рис. 17·

[7] Ивановский, 113, тбл. I, 2.

ватель говорит: «Le chien de berger, tel qu'il existe encore au Caucase, est gravé sur une ceinture au milieu d'animaux divers, serpents, poissons, cerfs, boeufs etc.» [1]. Очевидно, и здесь мы имеем композицию, подобную указанным, с охотничьей собакой (а не пастушьей), которая, как мы вправе догадываться, изображена в состоянии преследования какого-либо животного [2]. Этому вполне соответствует и поза животного: собака изображена с лаем бегущею, с поднятым хвостом. Очень важный признак, форма ушей собаки,—остается для нас неясным. Уши изображены стоячими, но в таком случае они должны были бы иметь скорее остроконечную форму, чего мы на рисунке не видим. Округлую широкую форму могут иметь лишь вислые уши. Не имеем ли мы здесь изображение вислых ушей «на отлете» во время быстрого бега прыжками, как это мы видим на четком изображении вислоухих охотничьих собак на описанной бронзовой пластинке (рис. 1), но лишь в огрубелом рисунке?



Вислоухие культурные собаки проникают в Закавказье в очень древнее время, но не может быть, разумеется, и речи о вытеснении ими более древней примитивной расы или рас домашних туземных собак со стоячими ушами, которые, как это мы вправе предполагать, могли быть и просто сторожевыми (домашними в тесном смысле этого слова) и пастушескими и, наконец, охотничьими.

De Morgan, зная лишь изображения собак со стоячими ушами, говорит: «Le chien, dont la présence est reconnue par les squelettes et par les gravures, était, si nous en croyons ces derniers documents, de forte taille, à oreilles droites et à queue relevée. Ces caractères sont encore ceux des chiens de bergers des montagnards arméniens». [3]

На бронзовом обломке той же культуры, к которой принадлежат пояса, можно видеть изображение собаки с стоячими ушами. Virchow склонен в этом изображении видеть именно охотничью собаку [4].

[1] De Morgan, 162, рис. 185.
[2] У. с., 162.
[3] De Morgan, 142.
[4] Virchow, у. с., 50, IV, n° XV.

Об этом типе собак нам придется сказать несколько подробнее при рассмотрении древностей Кавказа иного района; для Закавказья же совершенно особого внимания, как нам представляется, заслуживает изображение культурных вислоухих охотничьих собак.

Совершенно четкие изображения их мы видим на поясе Belck'а [1]. Справа мы видим двух собак: одна из них преследует оленя (рис. 3) [2],



другая (рис. 4) нападает на животное, в котором проще всего видеть оленью самку, но ни в каком случае не третью собаку, как это предполагает Virchow [3]. Третью собаку в такой же, в сущности, позе мы находим в левой части композиции, перед быками. Все собаки изображены в состоянии «гона по зверю», в сильном движении вперед, с большими вислыми ушами, откинувшимися назад при беге, с загнутыми вверх хвостами, с открытой пастью. Эта

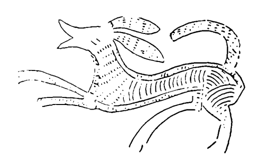
[1] Virchow, у. с. табл. I, n° II.

[2] Прилагаемый рисунок сделан нами с воспроизведения пояса в указанном сочинении Virchow'а с значительным увеличением. На рисунке пунктир наш. По аналогии с соседним на поясе изображением оленя, полагаем, что есть все основания две части изображений на фрагментах считать принадлежащими единой фигуре.

[3] Virchow, у. с., 35, 34, рис. 14.

последняя черта имеет свое значение, являясь характерным выражением лая гончих при преследовании зверя.

Ярко выраженный тип гладкошерстой и вислоухой культурной собаки, вполне совпадающий по изображениям на круглой бляшке (рис. 1) и на поясе (рис. 3, 4), раз будучи установлен, распознается и на иных древних памятниках Кавказа, относящихся и к более позднему времени, являясь, таким образом, чрезвычайно устойчивым сюжетом в ряду изображений животных.



Здесь, прежде всего, мы остановимся на группе бронзовых литых ажурных пряжек с изображениями зверей[1]. Эти пряжки бывали находимы в районе Осетии[2], в Раче[3], в Дагестане[4], и один экземпляр отмечен, как происходящий из Киевской губ.[5]

Воспроизводимые на прилагаемых тбл. XXVIII, XXIX и XXX пряжки приобретены были в Закавказьи[6].

[1] Уварова, у. с., тбл. CXXXIV.
[2] У. с., 352.
[3] У. с., 353.
[4] Один экземпляр в собрании Этнографического Отдела Русского Музея.
[5] Собрание Ханенко, Древности Приднепровья, Киев 1899, II, тбл. XIV, 261.
[6] Они составляют часть частной коллекции Claude Anet в Париже, который, передавая комплект фотографических снимков, любезно предоставил мне также право их описания и воспроизведения. По сведениям, которые удалось Cl. Anet собрать на месте, из приобретенных им 11 поясных бронзовых блях—1 происходит из Гори (тбл. XXX, 2), 3 из Ахалциха, остальные 7 найдены были в долине Риона, в том числе и экземпляры, воспроизведенные на тбл. XXIX, 1, 2, и на тбл. XXVIII, 2. В собрании Cl. Anet были, помимо круглой бляшки (тбл. XXVIII) и 10 поясных блях, и иные бронзовые предметы. Из этой коллекции семь предметов поступили в Metropolitan Museum в Нью-Йорке. Описание их сделано М. И. Ростовцевым в статье Bronze belt-clasps and pendants from the Northern Caucasus, BMM, 1922, n° 2; на таблице даны изображения 5 предметов, происходящих из коллекции Cl. Anet, в том числе 3 поясных прямоугольных бляхи: рис. 1 с — бляха, воспроизводимая у нас тбл. XXX, 2 (из Гори), две других в нашу работу не вошли, но у нас имеются их фотографии; обе они — из Ахалциха. Получив указанный номер BMM, когда статья эта была уже набрана, мы лишены возможности здесь высказаться о том толковании, которое дается Ростовцевым этим древностям. Ограничимся указанием на необоснованность отнесения этих поясных блях специально к Северному Кавказу.

Следует отметить, что до настоящего времени не было зарегистрировано ни одного случая достоверной находки подобных пряжек в погребениях, и мы охотно в данном случае примыкаем к осторожному отношению к этому вопросу Уваровой[1]. Для отнесения этих пряжек к могильникам Кумбулты, Тли и Камунты — нет достаточных оснований, и нам остаются не известными те данные, которые позволили Chantre'у определенно приписывать эти памятники могильнику Камунты[2].

В древностях из могильника Нижней Рутхи мы имеем фрагмент бронзовой ажурной пластинки с сохранившейся частью изображения оленя[3]. Поза этого животного очень близка к фигуре оленя на ажурных пряжках из собрания Киевского Университета[4] и из коллекции Cl. Anet (тбл. XXVIII, 2). Фрагмент описан в могильном инвентаре нижней Рутхи в группе «привесок»[5], и, если бы нам представилось возможным доказать, что в этом обломке мы имеем действительно того же типа пряжку, то нам удалось бы установить этим самым и хронологию, по крайней мере, в одном моменте бытования этих пряжек и, конечно, в пределах возможной датировки могильника. Пряжки эти в основе все однотипны: в более или менее широком прямоугольном обрамлении помещаются рельефные изображения животных, причем расположение их всегда отвечает определенно выработанной формуле. Все среднее поле пряжки вплоть до краев обрамления занимает главная фигура — чаще всего оленя (тбл. XXVIII, 2; тбл. XXIX, 1, 2), реже — лошади (тбл. XXX, 2) и еще реже — быка[6]; перед этим центральным изображением, сверху, а также и снизу, располагаются придаточные, более мелкие изображения. В определении главных изображений, несмотря на очень значительное иногда искажение декоративной обработкой их реальных основ, всеже не встречается особенных затруднений, но не так обстоит дело с изображениями придаточными, которые в гораздо большей степени теряют реальную форму.

Между тем, разбор этих изображений совершенно необходим на пути выяснения композиции, а вместе с этим и всего характера

1 Уварова, у. с., 352-353.

2 Chantre, Recherches anthropologiques dans le Caucase, II, texte, 54.

3 Уварова, у. с., тбл. CV, 19.

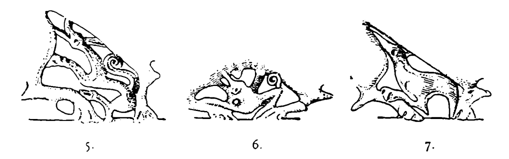
4 Уварова, 350, рис. 276.

5 Уварова, 249.

6 Уварова, тбл. CXXXIV, 1 и 2.

этих пряжек. Мы возьмем прежде всего композицию с центральным изображением оленя, как типичную и, можно сказать, — основную, и посмотрим, в каком облике выступают эти придаточные изображения в случаях их более реальной трактовки. На экземпляре, изображенном на тбл. XXIX, 2, над фигурой оленя мы видим бегущее животное с загнутым на спину хвостом, с открытой пастью и с длинными откинутыми назад ушами. Это уже знакомый нам тип охотничьей собаки в изображениях сцен преследования зверя.

На другом экземпляре (тбл. XXVIII, 2) мы видим такую же собаку под ногами оленя. Наконец, на третьей пряжке (тбл. XXIX, 1) собака изображена впереди оленя. Рядом с этими более или менее четкими и распознаваемыми изображениями мы имеем целую се-



5. 6. 7.

рию дериватов, которые возможно поставить в ряд, отвечающий постепенным видоизменениям первоначального типа. Рис. 5 дает изображение собаки с пряжки на тбл. XXVIII, 2, на рис. 6 — мы видим ту же собаку [1], в том же месте общей композиции, в той же позе, с открытой пастью, с круто загнутым тонким хвостом, но длинных ушей уже нет. На рис. 7 [2] изображение уже значительно упрощено; изогнутый характер туловища сохраняется, передние лапы прикасаются к задней ноге оленя, то же направление головы, но в остальном мы находим целый ряд упрощений: хвоста нет, задние ноги не выражены совсем. Еще большие видоизменения мы находим на следующих изображениях: на рис. 8 [3] задняя часть туловища сокращается, передняя часть загибается в виде клюва. Близко к этому и изображение, воспроизводимое на рис. 9 [4]. Наконец,

[1] Уварова, тбл. CXXXIV, 4.

[2] Рисунок исполнен по фотографии с одной из блях коллекции Cl. Anet.

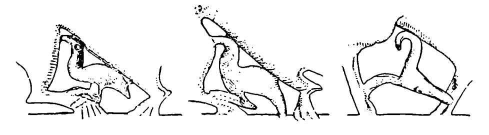
[3] Тоже.

[4] С пряжки, воспроизведенной здесь на тбл. XXIX, 2.

на рис. 10[1] мы видим последнюю ступень схематизации изображения, совпадающей, быть может, с полной утратой смыслового значения.

Если мы, таким образом, положим в основу всей серии придаточных изображений указанного типа изображение охотничьей гончей собаки, для чего, как нам представляется, есть достаточно данных, то весь смысл основной композиции наших пряжек освещается с удовлетворительной ясностью. Мы имеем перед собой охотничью сцену преследования и окружения оленя собаками.

Однако, следует признать, что как в самой трактовке изображений собак мы замечаем известную степень утраты живой, реальной основы, так и в целой композиции замечается то же явление. На некоторых пряжках вместо оленя мы находим быка[2], но под быком



8. 9.

сохраняет свое место собака, хотя и вполне в обессмысленном воспроизведении. Подобный же гибридный характер имеет и композиция на пряжке собрания Claude Anet (тбл. XXX, 2), где центральное место занимает конь, под ним — маленькая лошадь, сверху — фигура быка, а спереди сохранилось изображение собаки, вполне распознаваемое и вне сериальных сопоставлений.

Несомненным нам представляется, что эти композиции, в сумме всех изображений, восходят к очень древним прототипам более целостного характера, которые должны быть очень близкими к описанным выше сложным композициям на бронзовых поясах. Распавшиеся элементы с лучше сохранившейся охотничьей сценой преследования оленя собаками могут восходить даже непосредственно к поясным композициям, и к такому допущению мы не находим в данный момент серьезных возражений; напротив, мы

[1] С пряжки, воспроизведенной здесь на тбл. XXIX, 1.
[2] Уварова, тбл. CXXXIV, рис. 1 и 2.

находим подтверждение связи блях с поясами в том же двойном животном, выступающем и на пряжках как центральная в композиции фигура [1].

Изображение собаки, сильно схематизованное, но восходящее к тому же реальному типу вислоухой гончей, мы находим и в группе памятников клада, найденного близ ст. Казбек [2]. Судя по обстановке находки, это был именно клад, т. е. сочетание предметов скорее по признакам ценности, а не их взаимного соотношения, отвечающего бытовой обстановке.

Весьма возможно, что в состав этого клада входят вещи и разные по времени, но нельзя не отметить, тем не менее, что все те предметы, которые, по ясно выраженному стилю, поддаются определению по времени или примыкают к известным нам могильникам нынешней Осетии, несомненно говорят в пользу значительной их древности. Так, ажурные пряжки имеют аналогии в древностях Кобанского и Архонского могильников [3], а серебряный сосуд и фигурка (фрагмент) козла [4] Я. И. Смирновым определенно относятся к ахеменидской Персии [5].

Любопытно, что здесь же мы встречаем обломки по крайней мере двух пластинчатых гравированных бронзовых поясов [6] описанного выше типа, но с изображениями геометрического характера.

В числе предметов этого клада находились прорезные бронзовые пластинки, воспроизводящие в сильно искаженном крайней схематизацией виде какое-то животное. По крайней мере два из них, воспроизводимые здесь (рис. 11 и 12) [7], несомненно могут быть возводимы к одному и тому же реальному сюжету.

Уварова, при описании прорезных пластин высказывает соображения, которые уместно будет привести и здесь: «Оба предмета весьма интересны для составления себе понятия о том, как подобные изображения, переходя из одной мастерской в другую, от одного мастера к другому, мало по малу теряли свой первобытный образ и превращались в простой орнамент».

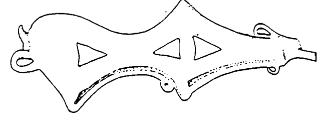
[1] Уварова, тбл. CXXXIV, 4.
[2] Уварова, 139 сл.
[3] Уварова, тбл. XXIII, 3 и тбл. CXXXI, 3.
[4] Восточное серебро, тбл. III, 13 и 14.
[5] У. с., 7 (текст).
[6] Уварова, 147, рис 126.
[7] Уварова, тбл. LXVIII, 4 и рис. 129 на стр. 148.

С этим нельзя не согласиться, но в данном случае все же возможно попытаться восстановить этот процесс в обратном порядке и поискать в декоративно обработанном сюжете остатков тех реальных черт, которые могли бы нас привести к воссозданию и самого прототипа.

Из двух воспроизводимых здесь экземпляров вполне сохранным является тот, который представлен на рис. 11 [1].

Здесь мы имеем изображение животного в вытянутой позе, с сильно прижатыми к туловищу ногами. Как передние, так и задние ноги вытянуты вперед, пасть открыта, довольно большое ухо откинуто несколько назад. На месте хвоста — полукольцо для прикрепления цепи. На другом экземпляре рядом с таким полукольцом мы видим короткий хвост, круто загнутый вверх (рис. 12).





Все это—черты реальные, не только сохранившиеся, но легшие в основу, так сказать, того декоративного искажения прототипа который здесь наблюдается. Вся поза могла произойти лишь от изображения животного в состоянии бега прыжками, с ногами одновременно направленными вперед.

Малый размер хвоста на втором экземпляре и его полное отсутствие на первом могут быть объясняемы в порядке постепенного распадения реальных черт в процессе декоративного упрощения, что мы видели на ряде придаточных изображений и на ажурных пряжках.

Не безынтересно будет отметить характер обработки нижнего

[1] Эта пластинка происходит из похищенной рабочими части Казбекского клада; впоследствии она поступила вместе с другими предметами в собрание А. В. Комарова. Уварова, 147.

края головы на первом экземпляре. Голова отделяется от шеи некоторым угловатым уширением, которое мы находим и на изображениях собак на ажурных пряжках, например, на изображении собаки, помещенной над оленем (тбл. XXIX, 2); подобный выступ под шеей обработан в таком характере, что толкование этой черты, вне сериального сопоставления значительного числа аналогий, не могло бы дать нам никаких ясных результатов.

Принимая все это во внимание, мы, кажется, вправе будем возвести эти ажурные пластинки из Казбекского клада к изображению того же типа вислоухой охотничьей собаки, воспроизводимой в более реальном виде, в состоянии бега за зверем с открытой пастью, т. е. с лаем.

Теперь нам остается рассмотреть еще один тип бронзовых блях, также, сколько мне известно, происходящих из случайных находок. Мы имеем возможность в данный момент ссылаться лишь на два экземпляра этих памятников. Один из них принадлежит Этнографическому Отделу Русского Музея [1] и поступил из частного собрания без всяких сведений; однако, удается установить, что это тот самый экземпляр, который издан П. С. Савельевым [2], как происходящий из Терской области. Второй экземпляр издан в отчетах Археологической Комиссии и происходит, вероятно, также из Терской области [3]. Подобные пряжки имеются и в собраниях Эрмитажа, но в пределах этой работы нам достаточны данные, которые мы можем извлечь и из двух упомянутых экземпляров.

Эти пряжки в существе своей конструкции весьма близко примыкают к поздним вариациям поясных пряжек из Кобанского могильника. В основе мы видим пластину с крючком в средине и с рядом отверстий по противоположному краю. На экземпляре Русского Музея отверстиям этим отвечают цепи, к которым прикреплена вторая пластинка, меньших размеров.

Из могильника Нижней Рутхи мы имеем пряжки [4] типа, воспроизведенного Уваровой [5]. В описании мы находим следующее обос-

[1] Инв. n° 2382 — 1.

[2] Савельев, Археологические и нумизматические отрывки, Спб. 1835, 68.

[3] ОАК, 1895, 78, рис. 203.

[4] Всюду употребляем этот термин в условном значении, отнюдь не сближая пока всех упоминавшихся здесь «пряжек» с поясами со стороны их утилитарного значения.

[5] Уварова, тбл. CV,

нованное замечание: «Пряжки эти, покрытые по поверхности тонкой чеканкой, повторяют в более развитой форме пряжки древней Кобани, о которых речь была выше и в некоторых из которых уже замечалось заострение оконечностей и наклонности к большему развитию боковых частей»[1].

Но наши крупные пряжки отличаются от пряжки из Нижней Рутхи лишь крайним развитием боковых частей, вполне совпадая в конструктивных своих частях. Таким образом, эти памятники, кажущиеся совершенно обособленными и занимающими изолированное место в древностях Кавказа, в действительности примыкают к общему процессу постепенного видоизменения туземных более древних форм[2].

Верхняя сторона этих пряжек обработана в виде двух сильно схематизованных животных, расположенных в парном сочетании по сторонам выступающего вверх крючка. На прилагаемом рис. 13, воспроизводящем такое животное с пряжки Русского Музея, видно, что вся фигура, помимо общей схематизации, искажена во всей позе. Эта поза не вытекает из какой-нибудь реальной черты, которая могла бы нам помочь при установлении типа животного, но является в результате приспособления изображения к форме пряжки с поднятыми концами. Такое развитие концов обнаруживается уже на древних пряжках Кобанского могильника[3], ярко выражено на пряжке из Нижней Рутхи и достигает крайнего развития на наших массивных пластинах.

Считаясь с этим, мы и чрезмерное развитие хвоста в данном случае должны будем толковать, как свободное видоизменение реального элемента для заполнения им заранее сложившейся декоративной формы.

С этими оговорками возможно подойти к этому изображению и с целью выяснения его реальных основ. Мы имеем перед собой животное в позе бега (рис. 13) с вытянутыми вперед передними и задними ногами, с загнутым хвостом, с длинными откинутыми

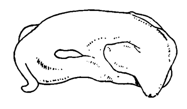
назад ушами. Любопытно, что и здесь мы находим тот выступ, отделяющий голову от шеи, о котором речь была уже выше.

Все эти признаки в полной мере совпадают с основными чертами знакомых изображений охотничьей гончей собаки в состоянии преследования зверя; и мы полагаем, что на этих пряжках мы имеем именно подобное изображение, но уже сильно отошедшее от своего реального прототипа и уже, быть может, воспроизводившееся здесь лишь как традиционная декоративная формула.



Эта собака, в расовом отношении, несомненно примыкает к вислоухой гончей, т. е. к прототипу, выступающему для Кавказа на памятниках из могильников, восходящих примерно к X в. до Р. Х.

Вся группа нам представляется довольно целостной, она связывается идеей охоты и изображением собаки, и любопытно отметить, что именно вислоухая культурная охотничья собака легла здесь в основу изображений.



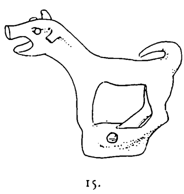
Эти декоративные изображения на пряжках из Терской области, по типу собаки, примыкают к памятникам Закавказья, отличаясь от северно-кавказских аналогичных форм, имеющих совершенно иной реальный прототип.

В древностях Северного Кавказа изображение собаки выступает в гораздо более многочисленных вариациях; вместе со всеми декоративными дериватами сюжет этот решительно господствует, например, в древностях Кобанского могильника. И здесь, как и в Закавказьи, основой позднейших производных является выраженный определенными расовыми чертами реальный тип собаки.

Но ранее, чем приступить к рассмотрению этой группы, необходимо будет упомянуть об изображениях, занимающих несколько изолированное положение.

В древностях Кобана нам известна бронзовая пряжка, представляющая собой фигуру лежащей вислоухой собаки (рис. 14)[1], повидимому, — гладкошерстой. Возможно, что изображенная на этой пряжке собака близка, а, может быть, и тождественна вислоухой гончей Закавказья.

Кобанская пряжка исполнена вне зависимости от установившихся традиционных форм, и изображение собаки—вполне реалистично. Никаких близких аналогий в древностях Кавказа мы не знаем.



15.

Второе изображение собаки мы находим в виде бронзовой бляшки из древностей Чегемских могильников (рис. 15)[2]. Обстоятельства этой находки, к сожалению, нам неизвестны, общий же характер древностей из этих могильников указывает на их разновременность. Таким образом, и для данного памятника мы не можем пока установить достаточно ясной обстановки. Собака изображена стоящей, задние ноги подогнуты, хвост круто загнут на спину, она лает.

Что касается ушей — этого важного признака, — то в данном случае очень затруднительно высказаться с полной уверенностью; здесь как раз мы имеем пример грубой трактовки в сущности реалистического замысла, что дает нам искажение реальных черт не в том порядке, как это мы наблюдали в случаях декоративных видоизменений, когда представлялась возможность реставрации реальной основы. Уши небольшие, правое изображено стоячим, левое склонено вниз, но не имеет вида большого мягкого вислого уха. Если бы возможно было принять все это за реальные черты, то мы

[1] Гр. А. С. Уваров, К какому заключению о бронзовом периоде приводят сведения о находках бронзовых предметов на Кавказе, Т V АС, тбл. IX; Уварова, тбл. XXIII, 4.

[2] Миллер, у. с., тбл. XXV, 80.

сказали бы, что перед нами собака в начале процесса развития вислоухости, быть может, в порядке гибридизации.

Фигурка исполнена в характере грубоватого эскиза, и мы, не имея никаких иных изображений, в которых можно было бы найти подтверждение реальности указанных черт, не можем пока пойти далее сказанного.

Оба эти изображения стоят вне основных типов древнего слоя Кобанской культуры, для которого воспроизведение особого типа собаки дает весьма богатое развитие форм.

Культура этого могильника, отвечающая времени усвоения железа на Северном Кавказе, имеет переходный характер, сближающий ее с гальштатским периодом европейской эпохи раннего железа. Сходство это не исчерпывается, однако, параллелизмом в общем характере типологических данных, которым можно было бы искать объяснение в сходстве культурно-исторической обстановки вообще. В действительности, в одной и в другой группе памятников мы имеем формы, родственные в тесном смысле слова. Родство это выступает в ряде фактов, которые не могут быть объясняемы, как накопление отдельных случаев — одностороннего или взаимного влияния через какую-либо посредствующую среду. Chantre, останавливаясь на этой стороне Кобанской культуры, относит ее вместе с соответствующими древностями Европы к одной и той же цивилизации [1]. У других авторов, опирающихся также на факты, мы находим развитие идеи европейского происхождения Кобанской культуры [2].

Гипотезы эти ценны в том отношении, что они образовались в процессе обработки материала, и, таким образом, вся проблема представляется нам уже в значительно подготовленном виде.

Характер Кобанской культуры таков, что, несмотря на ее туземный характер в производстве, на наличие чисто местных форм, и несмотря на территориальную удаленность, ее тесная органическая связь с основными моментами этно-культурных процессов района, тяготеющего к средиземноморскому бассейну,—не подлежит сомнению.

Вопросы видоизменения культурных сложений в этом районе,

[1] Chantre, y. c., II, texte, 188.

[2] Chantre, y. c., de Morgan, y. c.; Wilke, Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donauländern, ZE, 1904 (ссылки на литературу).

вместе с миграциями, гибридизацией или обособлением этнических элементов, находят теперь новое освещение в тех данных, которые сохраняет до наших дней кавказский яфетический мир, и, в частности вопрос о культуре, характеризуемой Кобанским могильником, может быть рассмотрен вновь и в иной обстановке.

Но в настоящий момент нам возможно будет сделать лишь несколько предварительных замечаний.

Эпоха кобанской культуры ныне выясняется в общих чертах довольно удовлетворительно. Ее более поздний характер, сравнительно с временем закавказской культуры, характеризуемой гравированными поясами, не вызывает возражений; это подтверждается и Фармаковским[1].

Соотношение этих культур, однако, не таково, чтобы можно было весь период Кобана отнести к последующему времени за периодом Закавказской культуры. Здесь мы имеем несомненное частичное совпадение во времени, и, таким образом, древнейшие слои Кобанской культуры мы вправе отнести за VII в. до Р. Х., которым Фармаковский приблизительно определяет поздний период поясов из Кедабека и Калакента[2], что, по существу, не противоречит и принятой хронологии для европейской культуры Гальштата.

К этому необходимо добавить, что теперь мы не можем культуру Кобана приписывать «иранским» предкам осетин, зная, что этот этнический элемент не имел устойчивого характера в его прошлом, и ныне вопрос может ставиться скорее в плоскости разысканий о соотношениях этой культуры с каким-нибудь определенным моментом в процессе образования современной осетинской среды из ее основных слагаемых.

Наконец, и самое наименование культуры по месту наиболее богатых находок следует принимать исключительно в условном смысле, помня, что простой случайности мы обязаны открытием этого могильника и, таким образом, преждевременным было бы делать заключение о том, что эта находка как раз совпадает с центром развития, а тем более формирования, интересующей нас культуры.

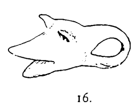
Кобанская культура характеризуется, между прочим, весьма бо-

[1] Фармаковский, у. с., 45.
[2] У. с., 48-50.

гатым развитием изображений животных форм, и эта ее сторона несомненно может дать обильный материал, как со стороны художественной обработки сюжетов, так и в отношении обоснования самих сюжетов из данных яфетидологии. Но прежде всего необходимым представляется более точное определение имеющихся изображений, и наша работа представляет собой попытку в данном направлении, ограниченную на первое время лишь одной темой.





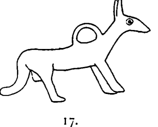


16.

В древностях Кобана мы имеем, как и в древностях Закавказья, изображения собаки реалистического типа, изображения, более или менее искаженные их декоративной обработкой, которые, однако, возможно реставрировать в их реальном содержании, и, наконец, воспроизведения настолько схематичные, что их сколько-нибудь точное истолкование при имеющихся материалах не представляется возможным.

Мы начнем наше рассмотрение с этой последней группы.

Среди разнообразных бронзовых подвесок мы находим изображения головы какого-то животного иногда с открытой пастью или с оскаленными зубами. Изображения крайне схематичны; на рис. 16 а[1] воспроизведена подобная привеска, в которой Chantre видит голову собаки[2].



17.

Возможно, что к тому же реальному сюжету относятся изображения головы животного в несколько иной трактовке (рис. 16б)[3]: с приоткрытой пастью и оскаленными зубами — черта, которая нас, во всяком случае, не может привести к кабану[4], так же, как и широко раскрытая пасть другой подвески (рис. 16в)[5]. Весьма возможно, что во всех этих

[1] Chantre, тбл. XXVI, 11.

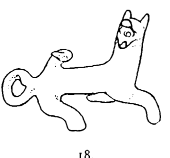
[2] См. объяснение к указанной таблице у Chantre'а.

[3] Chantre, тбл. XXV, 13; тип этот повторяется в подвеске 9 (та же таблица).

[4] Chantre видит в этих привесках изображение головы свиньи; у. с., объяснение к тбл. XXV.

[5] Chantre, тбл. XXVI, 7.

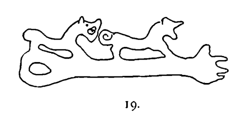
экземплярах мы имеем pars pro toto, условное изображение собаки с стоячими ушами в схематическом воспроизведении лишь головы с раскрытой пастью или оскаленными зубами, но, повторяем, доказать это с достаточным обоснованием мы пока не можем. Не лишена интереса для нашей темы и подвеска, воспроизводящая полную фигуру животного (рис. 17)[1] на невысоких ногах, с большими остроконечными стоячими ушами и с широким несколько изогнутым хвостом. Chantre уверенно видит в этом изображении лисицу («un renard sans doute»)[2], но с таким же правом мы могли бы видеть здесь и шакала. Во всяком случае едва ли мы имеем здесь воспроизведение собаки даже в схематизованном виде.



18.

Вполне распознаваемое изображение собаки мы находим в подвеске, дающей нам всю фигуру животного (рис. 18)[3], и мы можем установить, что здесь воспроизведена лающая собака с стоячими ушами. С этим экземпляром мы уже подходим к реальным изображениям, которых известно пока немного, но их доказательная сила может быть сочтена достаточной.

Бронзовая привеска на рис. 19[4] представляет собой руку на длинной пластинке, на которой помещены две фигурки собак, одна за другой, в позе бега или скорее,— нападения; они лают, их передние ноги выставлены вперед. Три расовых черты выступают здесь отчетливо: коренастое сложение, стоячие уши и завернутый вверх довольно широкий хвост. Все эти черты определенно отличают эту собаку от охотничьей культурной вислоухой гончей Закавказья. В еще более реальном облике мы видим эту собаку на другом замечательном памятнике из Кобанского могильника, известном нам по двум почти тождественным экземплярам. Это бронзовый стержень, конец которого обработан



19.

[1] Chantre, тбл. XI bis, 7.
[2] Chantre, объяснение к тбл. XI bis.
[3] Уварова, 67, тбл. XXXV, 16.
[4] Уварова, 65, тбл. XXIX, 8.

в форме топорика[1]; с обратной стороны мы видим охотничью сцену: в средине олень, спереди и сзади — нападающие на него собаки (тбл. XXX, 1). Экземпляр, изданный Уваровой, дает нам значительно более реальное и живое воспроизведение сцены, чем экземпляр Сен-Жерменского Музея, на котором заметна уже некоторая сухость и схематичность форм. Мы имеем перед собой здесь также определенную расу собак, вполне совпадающую с только что описанной. Собака коренастая, повидимому, не высокая, не очень гладкошерстая с стоячими острыми ушами, с довольно широким хвостом, загнутым на спину и круто завернутым (рис. 20)[2].

Мы имеем здесь реально трактованную охотничью сцену и именно момент окружения оленя охотничьими собаками. А. А. Бялыницкий-Бируля, к которому мы обратились с интересующим нас вопросом, не отказал высказать несколько чрезвычайно ценных замечаний, которыми мы позволяем себе воспользоваться с его любезного разрешения. В этой остроухой охотничьей собаке Бялыницкий - Бируля склонен видеть лайку; при этом и самая сцена окружения оленя напоминает обычный прием охотничьей лайки.



А. Черкасов следующим образом описывает момент окружения лайками зверя: «они, отыскав зверей по следу, гонят их с лаем, догнав тотчас опережают зверя, бегут перед его рылом и лают; таким образом, не давая ему хода, останавливают его совершенно, или, как говорят, — ставят на отстой, продолжая лаять и звать хозяина»[3]. «Главное условие этой охоты состоит в том, чтобы собаки, с первого взбуда сильно погнали зверя и не дали бы ему отдохнуть, а при первом удобном случае тотчас бы забегали вперед и ставили зверя на отстой. Одной собаке трудно остановить изюбра на ровном

[1] Уварова, тбл. XXIX, 3 (из собрания Эрмитажа); Chantre, тбл. XX, 1.
[2] Изображение собаки по экземпляру Сен-Жерменского Музея.
[3] Черкасов, Записки охотника восточной Сибири, СПб. 1867, 54.

месте, но две или три — могут»[1]. Любопытны самые позы собак, совершенно отличные от быстрого бега, например, гончих на поясе Belck'a (рис. 4). Здесь, в особенности у собаки, находящейся перед оленем, воспроизведен совершенно реальный и характерный момент: собака нападает, наверное, с лаем, несколько пригнувшись вниз на вытянутых вперед ногах — поза удобная, чтобы броситься вперед или отпрыгнуть назад. Замечательно, что в такой же позе изображены и лающие собаки на подвеске в виде руки (рис. 19), и мы охотно допускаем, что в последнем случае мы имеем перед собой преследующих или настигших зверя кавказских лаек, следовательно, ту же охотничью сцену, но в ее частичном воспроизведении.

Знаменательно также и помещение этих охотничьих сцен на предметах, религиозное значение которых выступает с значительной ясностью; в особенности не вызывает с этой стороны никаких сомнений подвеска в форме руки.

Таким образом, эти реально трактованные охотничьи сцены в их сочетании с изображениями, в которых мы предполагаем религиозный смысл, замечательным образом совпадают с исходными охотничьими сюжетами в древностях Закавказья, отличаясь от них обработкой и расовыми признаками собак.

Бялыницкий-Бируля нам сказал, что «если древняя охотничья кавказская собака с стоячими ушами — небольшого роста, то ее происхождение от шакала вероятно». В таком случае, возможно, что мы имеем дело с весьма интересной реликтовой расой собак, может быть близких к европейскому небольшому торфяному шпицу Canis palustris, выступающему в европейском каменном веке, к первое одомашненное животное. Ее происхождение от шакала вероятно, как вероятно происхождение крупных видов — от волка[2]. Не раз отмечалось замечательное единство расы Canis palustris, свидетельствующее о ее происхождении от одного и того же дикого предка и, следовательно, в определенном районе.

Анучин по этому вопросу высказывается совершенно определенно: «Признание шакала за прародича собаки вызывает затруднение только в том отношении, что шакал есть форма южная, не

[1] Черкасов, 481.

[2] Д. Н. Анучин, Собака, волк и лисица; А. А. Иностранцев, Доисторический человек каменного века побережья Ладожского озера, СПб. 1882, 63.

встречающаяся в средней Европе, свойственная, по преимуществу, странам, прилегающим к Средиземному морю (Северная Африка, Далмация, Турция, Кавказ, Малая Азия) и Средней и Южной Азии до Цейлона»[1]. Появление домашней собаки вне района ее дикого предка в столь отдаленное время и ее распространение по Европе — является фактом большого значения в ряду данных происхождения и распространения как основных культурных форм, так и доисторических рас человека.

«Если допустить, говорит далее Анучин[2], что население Европы, начиная с неолитического периода, пополнялось переселенцами из Азии и что оно получало с юга и востока новые элементы культуры, то и собака могла явиться первоначально оттуда же и произойти от какого-либо южного дикого вида».

Однако, мы располагаем еще более точными указаниями. Есть данные полагать, что древний европейский шпиц мог произойти именно от кавказской разновидности шакала[3] и что, в таком случае, район Кавказа и передней Азии и возможно принимать за арену происхождения того первобытного шпица, который затем распространился по Европе; к такому выводу и приходит C. Keller[4].

Мы позволили себе это небольшое отступление в виду особенного интереса, какой может иметь низкорослый кавказский шпиц с его вероятным происхождением от местной разновидности шакала[5]. О сравнительно небольшом росте древней собаки, воспроизводимой на указанных кобанских памятниках, можно догадываться с значительной степенью вероятности, отчасти по соотношению ее роста с размером оленя, но, главным образом, по общим пропорциям тела.

[1] Анучин, К древнейшей истории домашних животных в России, Т VI АС, 16.

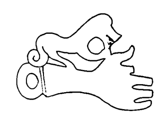
[2] Анучин, у. с., 17.

[3] C. Keller, Naturgeschichte der Haustiere, B. 1905, 84; O. Keller, Die antike Tierwelt, I. Lzg. 1909, 92.

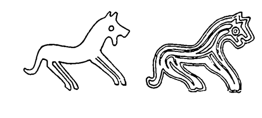
[4] C. Keller, 84. «Über den ältesten Bildungsherd domestizierter Schakale können wir nur Vermutungen aussprechen, allein, die nahe anatomische Beziehung zur Kaukasusform deutet auf Westasien als Bildungsmittelpunkt. Von dort aus scheint eine Ausstrahlung nach dem Norden und Osten Asiens, wie nach dem westlich gelegenen Europa stattgefunden zu haben».

[5] Бялыницкий-Бируля в беседе о кавказском шпице высказал предположение, что эта доисторическая раса, может быть, сохранилась и до наших дней в более или менее чистом виде в высоко-горных местностях, т. е. в условиях, затрудняющих постоянную гибридизацию.

Этот тип собаки и лег в основу целой серии дериватов, известных нам преимущественно по изображениям на пряжках и поясах. Но ранее мы укажем на повторение сюжета подвески в виде руки с собаками, но в более упрощенной форме (рис. 21)[1]. Вся разница здесь заключается в том, что на руке изображена лишь одна собака и в очень грубой, крайне схематичной обработке. Верх головы обработан в виде выступающего закругления — черта, которая легко могла выйти из стоячих ушей путем огрубелого воспроизведения.



Если в этом изображении не была усмотрена собака, то тем более нам будут понятны отрицательные результаты в попытках истолковать гравированные изображения на топорах и пряжках. Главное затруднение здесь заключалось в том, что воспроизведения на этих предметах, подчиняясь требованиям декоративной обработки, более или менее далеко отошли от реального облика своего первоисточника, и эти искажения, принимавшиеся иногда за реальные черты, препятствовали выяснению вопроса. Нельзя не согласиться с Virchow'ом, когда он говорит: «Wie mir scheint, ist eine einfach zoologische Lösung dieser Streitfrage nicht möglich»[2].



23.

Признавая в изображениях не реальные воспроизведения[3], Virchow приходит к такому выводу: «Es wird daher wohl nichts übrig bleiben, als die fraglichen Vierfüssler in eine Reihe mit dem Greifen, der Sphinx und dem Kentauren zu stellen»[4].

Мы приводим здесь ряд изображений в серии (рис. 22[5], 23[6],

[1] Chantre, тбл. XI bis, 11: «Pendeloque, main supportant un animal difforme».

[2] Virchow, Das Gräberfeld von Koban, 136.

[3] Virchow, у. с., 54: «Es handelt sich also sicher nicht um originale Erfindungen, sondern um Nachbildungen, welche teilweise geradezu einen heraldischen Charakter angenommen haben».

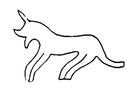
[4] Virchow, у. с., 136.

[5] На пряжке, Уварова, тбл. XX, ;

[6] На пряжке, Уварова, тбл. XX, 4;

24 и 25 [1], 26 [2], 27 [3], 28 [4] и 29 [5]), которые соответствуют основным вариантам.

Прежде всего мы должны признать, что в основе своей изображения относятся к одному и тому же сюжету, и те различия, которые можно заметить, являются не чем иным, как известной манерой художественной обработки. Мы не видим ни одного искажения настолько значительного, чтобы основные черты были им видоизменены до неузнаваемости. Замечательно, что изображения не все одинаково далеко отошли от реального прототипа, и по этому признаку они вполне могут быть сгруппированы в довольно правильные ряды постепенных превращений той или иной из основных черт в порядке дегенерации реальной основы и соответствующего развития декоративных форм.



Все изображения объединены следующими чертами: животное изображается на вытянутых вперед ногах, с более или менее загнутым вверх концом хвоста, с стоячими ушами и с открытой довольно длинной пастью. Эти черты совершенно совпадают с тем, что мы уже знаем по более реалистическим изображениям собаки в древностях Кобана. Любопытно и ценно здесь то, что две резко выраженных черты преследующей и «бросающейся» собаки неизменно сохраняются при любой степени декоративного искажения; мы имеем здесь в виду открытую лающую пасть и характерную позу с вытянутыми ногами [6]. Эта поза была уже нами отмечена при описании собак, окружавших оленя (тбл. XXX, 1).



Из наиболее сохранивших реальный облик мы можем указать

[1] На топоре, Chantre, тбл. III, 2.

[2] На пряжке, Chantre, тбл. X bis, 2.

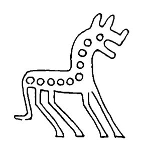
[3] На пряжке, Уварова, тбл. XIX, 1; Chantre, тбл. X, 4.

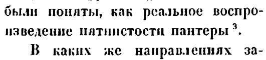
[4] На топоре, Уварова, тбл. VII, 4; Chantre, тбл. III, 3.

[5] На пряжке, Уварова, тбл. XIX, 2; Chantre, тбл. X, 3.

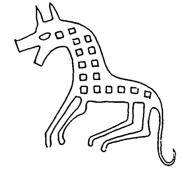
[6] Virchow об этой позе говорит при описании изображений на поясе: «Sie sind springend dargestellt»; у. с., 65.

на изображение на пряжке, воспроизводимое в рис. 22. Chantre, не восстанавливающий, вообще говоря, реального смысла в прочих дериватах, в этих изображениях склонен видеть собаку (quatre animaux semblables, probablement des chiens)[1]. Изображение не оставляет никаких сомнений. Мы имеем перед собой, правда, схематизованное, но вполне распознаваемое изображение лающей остроухой собаки в знакомой позе. Это изображение нам может послужить отправной точкой в рассмотрении всей серии. На рис. 23 мы видим то же изображение с единственной разницей, относящейся всецело к категории декоративно-художественных приемов, а не реальных черт: вся фигура обработана бороздками для помещения в них цветной стекловидной массы. Эта «полосатость», может быть, и послужила одним из главнейших оснований для наименования этих животных, между прочим, и тиграми[2], а квадратные (рис. 26) или круглые (рис. 27) выемки





были поняты, как реальное воспроизведение пятнистости пантеры[3].



В каких же направлениях заметно искажение реальных черт изображения собаки? Прежде всего, — основная черта, лающая открытая пасть — не только сохраняется даже при частичном изображении собаки[4], но преувеличивается и воспроизводится в форме отогнутых наружу концов пасти, как это видно, например, на рис. 24 и 30[5]. Любопытно, что это отгибание края, утвердившееся, как декоративный прием, применено было в изображении на рис. 29 и к обработке уха.

Вторая черта — характерная поза, выражаемая протянутыми

вперед ногами, — сохраняется в основе своей так же прочно и служит мотивом ряду декоративных «искажений», в особенности ярко выступающих в крайних формах на рис. 28.

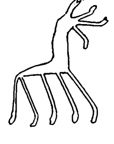
К этому следует прибавить видоизменение шеи в смысле ее постепенного удлинения, а также — утоньшение всех форм вообще. Это в особенности четко выступает при сравнении более реальных форм нашего первого изображения в серии (рис. 22) с одним из наиболее искаженных (рис. 29), где ноги и хвост чрезмерно тонки; такое же утоньшение заметно и на фигуре, изображенной на рис. 26 и др.



28.

Нам кажется, что под рядом декоративных искажений довольно ясно выступает северно-кавказская охотничья собака со стоячими ушами, как реальная основа остававшихся до сих пор невыясненными изображений.

Самая поза собаки, совершенно совпадающая с позой собак преследующих, дает основание догадываться, что отдельные изображения являются, быть может, своего рода pars pro toto охотничьей сцены, которую следует подразумевать.



29.

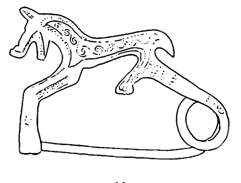
Мы находим и некоторое подтверждение этому в замечательном с нашей точки зрения изображении на большой пряжке, воспроизводимой Virchow'ом в его альбоме[1]. Мы имеем здесь изображение двух собак сверху, и двух — внизу, в обычной декоративной обстановке. В середине между ними олень, в котором Virchow видит именно благородного оленя. Животные изображены одно над другим по длине пряжки, но их сочетание в одной, хотя бы и чисто декоративной композиции, тем не менее может вытекать столько же из чисто художественных исканий, сколько и из языческой и бытовой оценки

[1] Virchow, Das Gräberfeld von Koban, тбл. VIII, 13.

охоты, в образе наиболее яркого и твердо установившегося ее воплощения в сцене преследования собаками оленя.

Эта композиция как бы вновь восстанавливает сюжет, знакомый уже в его реальной обработке и, быть может, распавшийся в своих составных элементах. Однако, мы не имеем оснований допускать, что в данном случае между прототипом и его дериватами прошло много времени, и что процесс распада и дегенерации происходил путем медленным и длительным. Причину такого различия в трактовке можно искать не столько в отдаленности этих типов по времени, сколько в различии художественных приемов, которые могли существовать одновременно и в одной и той же этнокультурной среде.

Установление первообраза в изображениях собаки в древностях Кобана в значительной степени облегчает выяснение и определение целого ряда дальнейших памятников, свидетельствующих о необыкновенной устойчивости сюжета охоты на памятниках Северного Кавказа вообще.



30.

Мы укажем в заключение на памятники иной категории и другой эпохи, но на которых также находим изображение собаки и в обстановке чрезвычайно любопытной. Она появляется на северокавказских туземных христианских памятниках: гробницах, статуях, крестах.

Прежде всего мы остановимся на изображениях могильника у р. Кефара, близ станицы Сторожевой, в Баталпашинском отделе Кубанской области [1]. Могильник этот состоит из большого количества надземных каменных гробниц с двускатной крышей и с круглым или же квадратным отверстием в передней части памятника.

«Множество развалин таких же гробниц, говорит Фелицын, покрывают собою подошвы гор, прилегающих к левому берегу течения Кубани и Теберды, и на пространстве от древне-христианского храма на Шоанинской скале, близ Георгиевско-Осетинского

селения, и до аула Сенты, около которого находится другая древне-христианская церковь»[1]. Фелицын о самых гробницах говорит, что они ошибочно принимаются некоторыми исследователями за дольмены[2].

Действительно, огромный промежуток времени отделяет эти сооружения от древнейших дольменов; это обстоятельство, вероятно, и дало основание исследователю столь определенно отмежевать христианские гробницы от древних мегалитических сооружений. Но конструктивно эти поздние могильные сооружения настолько близки к дольменам в своих основных чертах, что для нас совершенно ясна их генетическая связь с дольменами.

Очевидно, здесь мы имеем новый, исключительно, ценный факт удержания в быту кавказской яфетической среды отдельных черт материальной культуры в течение целого длинного ряда столетий при таких изменениях, которые нисколько не препятствуют установлению архаического прототипа.

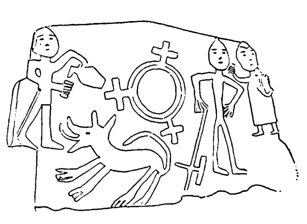
Мы не можем здесь остановиться подробнее на этом вопросе, отлагая его до специальной работы, и скажем лишь, что указанные гробницы Кефарского кладбища, являясь местами коллективных погребений, могли быть используемы в этих целях и в очень позднее время. Датировать все кладбище точно временем построения христианских церквей на Шоанинской скале[3] затруднительно в том отношении, что христианские храмы могли быть построены на старых языческих местах, где кладбища уже существовали, но, с другой стороны, следует также иметь в виду, что и сооружение гробниц могло продолжаться и позже постройки храмов. Для нас важно иное обстоятельство, на которое мы сейчас укажем.

На стенах одной из гробниц Кефарского кладбища имеются изображения (рис. 31), описание которых мы заимствуем у Фелицына: «На наружной поверхности плиты грубо иссечены фигуры двух мужчин, одной женщины и какого-то зверя. Женщина изображена с согнутой в локте и прижатой к груди левой рукой; а в правой поднятой вверх руке она держит какой-то маленький сосуд вроде стакана или кубка. Рядом с женщиной изображен мужчина, в правой руке которого находится опущенная вниз алебарда, левая же

[1] Фелицын, 84.
[2] У. с., 84.
[3] У. с., 85.

согнутая рука упирается в бок. На противоположном конце плиты помещена фигура другого мужчины; в левой полусогнутой и приподнятой кверху руке он держит большой сосуд в виде кувшина с узким горлышком, а в правой — кубок, поднесенный к горлышку сосуда. Внизу между фигурами мужчин изображен какой-то зверь с длинными ушами, разинутой пастью и высунутым наружу языком. По краю круглого отверстия иссечен ободок с тремя крестами»[1].

Мы не будем здесь разбирать эту композицию в сопоставлении с иными известными нам памятниками, и укажем лишь, что фигуры с кубками, наливающие в них или черпающие ими из больших сосудов, — сцена несомненно религиозного характера, повторяющаяся и на христианских памятниках с греческими надписями. Новым здесь является только изображение животного впереди, в котором, мы должны будем это признать, находятся налицо все характерные черты изображений собаки, какими мы их знаем по Кобанским древностям. Собака изображена с вытянутыми вперед ногами



(рис. 31), с поднятым вверх хвостом, с торчащими ушами, с открытой пастью, и даже декоративная черта сохранена: конец верхней челюсти отогнут наружу совершенно так же, как это делалось и в эпоху Кобана. Единственной новой чертой здесь является вытянутый вперед, длинный и изогнутый язык.

Но и здесь мы находим совпадение с изображениями на фрагментах бронзового пояса, на которых сохранились головы животных со всеми признаками обычных изображений собаки в декоративной обработке, но с высунутыми длинными, тонкими языками, изогнутыми вниз[2].

Если мы сопоставим эту композицию с изображениями на

[1] Фелицын, 85, табл. X, 20.

[2] Уварова, 36, рис. 39 и 40.

каменных погребальных памятниках, то увидим, что на этих последних вместе с фигурами, держащими сосуды, выступают и охотничьи сцены, как, например, на известном Этокском памятнике[1], где с правой стороны изображены: охотник, олень и собака. Нам кажется, что Güldenstädt был прав, видя в одном из животных именно собаку[2]. На другом памятнике впереди под крестами—оленья самка, в которую попала стрела[3].

Наконец, мы имеем крест с греческ
и датой 1341 г.[4]

Здесь композиция (рис. 32) довольно сложна, но часть ее представляет собой охотничью сцену: охотник с луком помещается за оленем. Под оленем, очевидно, олений теленок, ниже охотника — собака, преследующая оленя. Как толковать верхнюю часть изображения, где мы видим вторую собаку, для нас пока не ясно, так как воспроизведение не дает для этого достаточных данных, а указание в тексте на изображение дракона[5] вызывает необходимость изучения этих замечательных изображений по подлиннику. Во всяком случае, если действительно подтвердится, что рядом с охотничьей сценой помещено изображение «дракона», т. е. какого-нибудь сверхъестественного существа, то религиозный смысл всей композиции, включая и реальный охотничий сюжет, найдет новое и весьма ценное подтверждение.

Нам кажется очень вероятной связь изображений на христианских погребальных памятниках с описанной выше композицией на Кефарской гробнице, и, в таком случае, мы можем догадываться и о значении одиночного здесь изображения собаки, которое, может быть, являясь частью сюжета, символизирует собой охоту вообще.

На боковой стороне Кефарской гробницы есть еще второе изображение, также сложное (рис. 33)[6]. Оно дает нам четыре человеческих фигуры, из которых две стоят в молитвенной позе с под-

[1] Миллер, Отголоски кавказских верований на могильных памятниках, МАК, III, тбл. LXVI.

[2] Описание сцены Güldenstädt'ом приведено у Миллера, у. ., 120.

[3] Миллер, у. с., тбл. LXV.

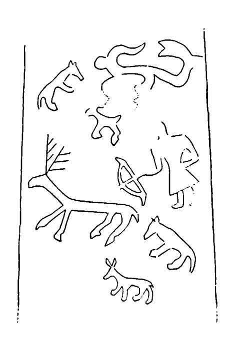
[4] В. В. Латышев, Кавказские памятники в Москве, ЗРАО, н. с., II, 46—47, тбл. рис. 4; этот же памятник воспроизведен полностью в МАК, VII, тбл. XXI; по этому воспроизведению исполнен и наш рисунок.

[5] МАК, VII, 138.

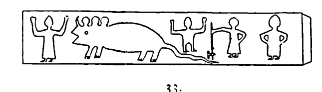
[6] Фелицын, 83, рис. 39.

пятыми вверх руками. Между первой и второй фигурой помещено «изображение какого-то большого животного с рогом на носу, тремя гребнями на голове и длинным хвостом. Очевидно здесь имелось в виду представить охоту на зверя»[1].

Для нас интересно то, что это изображение, сколько нам известно, не имеет никаких аналогий в иных памятниках Кавказа, оставаясь до сих пор совершенно обособленным, но есть одна черта в обработке головы, которая, нам представляется, имеет значение. Нас прежде всего удивляют три круглых уха и изогнутый «рог» на носу — черты нам неясные.



Однако, при сопоставлении с изображением собаки на передней плите Кефарского памятника, наше внимание останавливается на том, что при непонятом повторении этого изображения могло произойти его некоторое видоизменение, т. е. при расположении в ряд ушей и верхней челюсти, обработанных одинаково, мог. получиться три выступа, которые мы и имеем, а длинный изогнутый язык мог превратиться в «рог»... Для нас было бы очень ценно установить связь между этими двумя изображениями, но мы признаем, что не располагаем пока для этого более твердыми основаниями.



33.

Памятники, описанные в настоящей статье, как нам представляется, отвечают поставленной нами основной задаче: показать наличие изображений собаки в древностях Кавказа в основных вариантах.

Мы находим, что материал был бы полнее, а его толкование—

[1] Фелицын, 86.

яснее, если бы мы в состоянии были использовать также и соответствующие памятники живого быта народностей Кавказа. Нам известны современные изображения и собак и охотничьих сцен, но материал, которым мы располагаем в данный момент, крайне невелик и не может дать сколько-нибудь полного представления об этих чрезвычайно интересных данных. Мы вынуждены эту часть нашей работы отложить до того времени, когда представится возможность изучить и собрать нужные материалы на месте в живой творческой среде.

Яфетические названия красок и плодов в греческом.

Н. Я. Марра, члена Акад.

В интересной статье А. В. Орешникова пришлось мне встретить два термина, названия цветка и плода, приведенные в связи с изображениями их на монетах [1]. Это дало повод к составлению настоящей заметки. Но работа по яфетическим элементам в греческом мною начата давно; в ней я думал посильно продолжить разыскания, начатые Meillet, Kannegisser'ом, Cuny и др.

До-эллинских элементов в греческом языке безмерно больше, чем это намечается у самого смелого и молодого из названных ученых, у Cuny. На Юге России, помимо того, имеются свои независимые от греческого языка термины, которые говорят о таком же происхождении до-эллинского слоя, именно яфетическом. Не имея ни малейшего представления об основах яфетической теории, на Западе всетаки шаг за шагом ученые ведут кампанию против индоевропеизма основ античного классического мира, все более отвоевывая место переживаниям до-эллинской неиндоевропейской расы в терминах культурного быта, в географической номенклатуре и т. п. Мы даже там, откуда, как будто, шло движение яфетических племен, на Юге России, никак не можем углубить наши искания в заведомо до-эллинские этно-культурные пласты, может быть, русским, как племени, не менее близкие, не менее родные, чем то, что сложилось в эллинском Средиземноморье и хотя бы на искомой все еще (и правильно-ли?) индоевропейской прародине. Между тем, так естественно искать, наконец, выхода на широкий простор исконной местной племенной жизни, когда с Югом России, да и с противоположным берегом Черного, моря мы, как никак, приближаемся к кавказскому скоплению яфетических народов и племен, и неумолч-

[1] См. выше, Этюды по нумизматике Черноморского побережья, 129.

ными глашатаями яфетидизма являются географические названия, в большинстве отложения этнических терминов, иногда даже в тех случаях, когда самые племенные наименования проявляют и значение нарицательных имен. В наименовании народа, иногда и реки, имеем часто слово, означающее или животное, «коня», «быка» и пр., или «астрономический термин», или «божество», если не все три вместе, как реликтовый вид тотемной эпохи.

Херс- (ker-s), основа огреченного народной этимологиею Херсонеса, pl. tantum,—эквивалент формы ker-k (ker-q), интересной, как основы хорошо известного племенного названия, происходящего от ḳer → ker «кабан», «свинья», но также и «святыня», «ангел», собственно «бог». Впрочем, и вторая часть слова, греческое *νῆσος*, унаследована от яфетидов, как и лат. insula, причем лингвисты-индоевропеисты и не догадываются, что это—формы одного корня[1]. От яфетического наследия мы не уйдем и в нарицательном слове *χερσόνησος*‖*χερρόνησος* «полуостров», как в целом: в нем также первая часть *χερσ-* уже чистая основа, яфетического происхождения, ḳers ← *kers «половина, полу-» (груз. kerd̆-o, арм. keys, род. kiso-y из keyso-y) и т. п.[2], а вовсе не «сухой», как ее толкуют, предполагая, что «полуостров» (Halbinsel, ср. peninsula, presqu'île) у греков первоначально означало «сухой остров» или «материк-остров»!

Между тем, как естественно в «скифских» районах прислушаться к голосу этнической природы, хотя бы всмотреться в природу племенных названий, и вещеведа-археолога обязывающую к чему то, когда этими терминами не менее, чем вещественными памятниками тесно связываются оба берега, южный и северный, «Гостеприимного моря», где эллины в своем колониальном строительстве были гостями. За этими гостями там же последовали другие, столь же или менее связанные этнически с исконным населением края, его многочисленными племенами, иранцы, турецкие (тюркские) народы и т. д., и о настоящих хозяевах забыли не только в жизни, но и в науке, так как они оказались до-историческими, т. е. вне достижения исторического кругозора народов-новоселов, которые (даже самые ранние, т. е. греки) основывая свои колонии у старых населенных

[1] Cuny и здесь стоит особняком, выделяя рядом с insula‖*νᾶσος* совершенно правильно и viola‖*ϝίον*, как до-эллинские слова (RÉA, XII, 1910, 137).

[2] Марр, К вопросу о ближайшем сродстве армянского языка с иверским, ЗВО, XIX, 070.

пунктов, сохраняли в том или ином виде прежние их названия. Из до-эллинских эпох происходят между прочим не только «Синоп», но и «Ольвия». Распространение их, особенно второго, в многочисленных местах, говорит лишь о творческом значении создавшего их до-эллинского племени. Оба эти слова имеют в основе обычную для этнических терминов, да и названий городов, форму мн. числа, оба с одним и тем же губным показателем мн. числа, на Востоке наличным в эламском, а грекам известным еще из названия халибов, но здесь в форме -pe → -bi: Sino-pe, Ol-bi. Есть основания лингвистические для истолкования их основ, sin- (-o есть сращенный характер им. падежа) и ol-, из коих не только первая известна на противоположной, южной стороне Черного моря, но и вторая хорошо известна на северном его берегу, в районе и с эпохи речи с показателем множественности t → d в форме -d⌜i⌝ и -da: *Σινδοί*, *Σίνδα*, хотя масса этнической единицы, носившей это название, ныне и с давних пор нам кажется прикрепленной к южному побережью Черного моря. Синоп был основан значительно раньше, чем греки из Милета додумались учредить в нем свою колонию. Это надо иметь в виду и при истории городов на северном берегу Черного моря, Пантикапей ли это или иной, нам известный лишь как эллинский по основанию город: часто самое обычное греческое слово не перестает быть яфетическим, хотя «весь» мир его знает как греческое, и хотя индоевропеисты дают его этимологии, тем более многочисленные, чем менее оно поддается их пониманию.

Впрочем для *μῆλον* (*μᾶλον*) (откуда и лат. mālum), появляющегося и на монетах, и Boisacq признает, что его этимология неизвестна. Между тем эта ожидаемая этимология, индоевропейская этимология, никогда и не будет известна, ибо в термине имеем прекрасно сохранившуюся, с долготой, спирантную разновидность яфетического слова, сохранившуюся лучше, чем в яфетических языках подлежащего круга. Палеонтологически термин и в части окончания -on -um — яфетического происхождения. Грамматическое бытование греков и римлян приурочило это окончание к имен. падежу; на самом деле -on (-um) пережиток яфетической формы мн. числа, нормальной в названиях деревьев, сыпучих тел и др., как яфетического происхождения то же окончание и в названии вина у римлян — vin-um, общем у них с этрусками, но природно вовсе не этрусском, как предполагают некоторые этрускологи, а принадлежа-

щем к определенной группе спирантной ветви яфетических языков [1]. Группа определяется огласовкой, и, например, в том же μῆλον | μᾶλον нас не может смущать, что до-индоевропейская огласовка у греков по грамматическому их бытованию послужила для распределения форм с «а» и «е» между ионическим и дорическим наречиями. Долгота тех же гласных так же до-индоевропейского происхождения, она возмещает один из исчезнувших спирантов — h | ϝ → γ | y, что условно отмечаем, до его установления, знаком ɜ, т. е. архетип для спирантной ветви, обыкновенно, по экающей группе *meɜl → mēl- → mel-, что по свистящей ветви сибилянтной группы дает наличное в грузинском слове vašl «яблоко»; естественно, что по акающей группе та же разновидность должна бы дать *maɜl → māl; оттуда ли дор. μᾶλον с лат. mālum, или это плоды творчества позднейшего фонетического бытования греческого и латинского языков, это выяснится современем. Сейчас интереснее указать, что спирантная разновидность mel- сохранилась в соответственных словах ближайше родственных абхазского (абаскского) и адыгейского или дзихского яфетических языков, но естественно в согласии с их историей, где l в паузе, как и r, отпадает и e перерождается в ı → ə; отсюда формы m- (↗ bı-) → mə: mə по-адыгейски «яблоко» (mə-ϝarəse «садовое яблоко»), a bı по-абхазски «айва» — a-bi-a (форма единичности bi-ak, мн. a-bia-q̥a; грузинское слово bia «айва» заимствовано из абхазского), где, кстати, не забыта связь термина с понятием «яблоко», и диалектически появляется в сложении с другим словом a-ϝa, означающим ныне «яблоко» — a-bi-ϝa «айва», букв. «айва-яблоко» (форма единичн. bi-ϝak, мн. ab-ϝa-q̥a), ср. κοδύ-μαλλον «айва». У слова имеются в яфетических языках многочисленные родственные формы в ряде разновидностей, в зависимости от групп той же спирантной ветви, причем это плодовое дерево появляется и в названиях населенных пунктов [2], интересных для занимающихся Югом России. Но сейчас для нас важнее отметить, что в адыг. mə наблюдается такое же исчезновение исходного l, как в основе pse → psə, означающей «душу» (адыг. φse, абх. a-φsə) и так и воспринятой греческим — ψυχή, но в форме pl. tantum с заднеязычным показателем множественности — ğ, в ади-

[1] Н. Марр, ЗВО, XXV, 307.

[2] См. Ban-da, местечко в Мегрелии, см. Марр, Яфетические названия деревьев и растений, ИАН, 1913, 842.

гейском появляющимся в форме -ǵe[1]. Однако значение второго примера не только формальное: он — сибилянтной ветви, тогда как *μῆλον* и его разновидности — спирантной, и, действительно, в греческом мы наблюдаем отложения и другой ветви. Даже в круге понятий о цветах греческий язык дает картину скрещения элементов спирантного типа с элементами сибилянтной ветви, как то наблюдаем и в сванском, с той разницей, что сибилянтный слой сванского языка восходит к шипящей группе, а в греческом языке сибилянтный слой главным образом свистящего типа, как это видим на примере *ψυχή* и его понтийских яфетических эквивалентов.

Из названий цветов к спирантной ветви принадлежит гомеровское *κυάνεος* «темносиний», которое возводят к *κύανος* «лазуревый камень» (*κυανός*) и др., в этот раз у Boisacq'a не только с указанием «этимология неизвестна», но и с вопросом «заимствованное слово?». Нет, не заимствованное, а природно присущее греческому, как возникшему в результате скрещения какой то индоевропейск‥ речи с яфетическими языками простой или, вернее, уже сложной природы. Спирантному слою этой яфетической части и принадлежит основа гомеровского слова полностью с исходным -e — kwan-e (←*k̇wan-e), которого эквивалент сибилянтного типа по свистящей группе наличен в грузинском — m-ṫvan-e «зеленый», а в качестве заимствования из грузинского и в мегрельском — r-ṫvane: его значение более древнее — «голубой», на различных языках и в различных разновидностях оно сохранилось также в значении и «неба» и «моря», resp. «озера»[2].

Уже указан случай, когда одна и та же основа воспринята и из сибилятной, и из спирантной ветви, с дифференциацией значения *ῥόδον* «роза» || *ῥοιά* «гранатовое дерево», происшедшей еще на яфетической почве[3]. Основа также интересная по вопросу о названиях цветов, в частности красного.

В связи с такой же семасиологиею вскрывается яфетическое происхождение *σίβδη* и *σίδη* «гранатовое дерево», «гранат», признаваемого «иностранным словом, фригийским или карийским по Hehn'y». Мы не откинули бы перс. sēb → sīb «яблоко», поскольк

[1] ЗВО, XXV, 304.

[2] Об этом термине,

щейся в ТКИИС.

[3] ЗВО, XXV, :

в виде wrd.

в нем можно было бы усмотреть пережиток яфетической основы[1].

...таким же падением аффриката ṭ в простой сибилянт (s), как в греческом. но связь с гранатом, как и с яблоком, красного, а равно пунцового цвета вскрывается у нас не раз, и потому имеем основание сопоставить с греческим словом яфет. корень ṭvө ‖ ṭvө ∼ k̇wө: по свистящей группе груз. ṭiө-eᴦl (←*ṭviө-eᴦl) красный, по шипящей — ṭiөa (←*ṭviө-ar) красный, по спиратной ветви — k̇viө-el (сохранено грузинским в значении «желтый»): греч. sīd-e своим долгим ī указывает на ту же основу *sivd-e, с перемещением согласного на второе место, как обыкновенно и в гибридном армянском, тогда как грузинский язык не избегал стечения гласных в начале. Кроме того, корень в яфетическом слове, означающем «красный»,—вращенный (ṭv+ө←ṭv+d), и вероятно, что d в греческом слове, собственно в его яфетическом прототипе, хотя того же происхождения, но имеет самостоятельную функцию — суффикса мн. числа.

К установившейся основе ṭiө-‖ṭiө- (по дезаспирации, следовательно, — ṭiө-) имеет, повидимому, прямое отношение, другое греческое слово спорного происхождения—*Τιϑωνός*. Bugge считает термин *Τιϑωνός* до-греческим и мнит найти его в этрусском[2].

«В предшествующем мы в этрусском нашли много греческих имен героев и имен других культовых существ, оказавшихся пеласго-тирсенскими первоначально». И вот, ряд их он увеличивает анализом *Τιϑωνός*, в котором видит слово «день» и потому отожествляет с арм. tiw и этр. tin- «день». Этимология арм. tiw Bugge была также неизвестна, как и история и этимология этр. tin-, но, по его же признанию, он сам не знал, как объяснить вторую часть этр. tin-өun, хотя этот термин именно и признавал он за Deecke «этрусской формой мифического названия *Τιϑωνός*[3].

Что *Τιϑωνός* не греческого происхождения, это более чем вероятно, но лингвистические данные Bugge отнюдь не убеждают в этрусском его происхождении. И вообще, нельзя все до-греческое усвоить этрусскому; более того, не все, что имеем в этрусском, — природно этрусское, хотя бы оно и не было греческим или латинским, вообще индоевропейским: рядом с этрусским и вообще не-

[1] См. о гранате ‖ яблоке выше, 328.

[2] Das Verhältnis der Etrusker zu den Indogermanen und der vorgriechischen Bevölkerung Kleinasiens und Griechenlands, Страсб. 1909, 229.

[3] У. с., 230: «Die etruskische Form der mythischen Namens [*Τιϑωνός*] war tinөun, siehe Deecke, Bezz. Beitr., II, 170».

ласго-этрусским были другие яфетические языки, элементы (может быть, и слои) которых должны были отложиться в этрусском: относится ли tinθun к таким словам, трудно сказать, пока мы не тверды в его понимании, но для греч. *Τιθωνός*, во всяком случае, преждевременно искать происхождение в связи и с этр. tin- «день». Правда, по Et. Magn., 757,16, *Τιθωνός* значит *ἡμέρα* «прежде всего» (a), но «новейшие мифологи несколько иначе воспринимают *Τιθωνός*. Welcker[1] в Tithonos видит мифическое изображение исчезновения утренней зари (des Morgenröte), тогда как Preller в нем узнает аллегорию дня в его вечно повторяющемся течении». Последнее восприятие для Bugge является более правдоподобным, так как *Τιθωνός* «появляется рядом с утренней зарей (Morgenröte)», и так как лучше, мол, понять применительно ко дню изображение мифа, что Титон стар и бессилен. Однако, остается непонятным, как «эос» (аврора) лишает красоты день, которому он предшествует? Исчезновение «румяной зари» нам казалось бы наиболее естественным усмотреть в мифе о *Τιθωνός*, как его толковал Welcker, и в термине видеть название этого именно момента рассвета — «румяного времени», «красного утра» или, как говорят немцы «красноты утра». В таком случае, в *Τιθ-ων-ός* имеем основание узнать отложение яфетического слова со значением «красный», груз. ṫiθ-el ← ṫiθ-en || *ṭiθ-an → ṭiθ-a[r] «красный» → ṫiθ-. В последнем слоге -*ων* имеем или пережиток слова «время» ([h]on- ↙ *q̇on- || груз. q̇an), или, как в кавказских яфетических эквивалентах (-en || -an, resp. -al || -ar), разновидность (с огласовкой o) окончания мн. числа[2], использованную для образования прилагательного (ср. также суффикс уменьшительный -on в груз. modid-o[n] «средней величины», moṫiθ-an-o[n] «красноватый»)[3].

[1] Griechische Göttenlehre, 685.

[2] См. пережиток такого мн. числа в названии рек (*Ἀ+χέρ+ων* || *Ἀ+χαρ+δέ-ος*).

[3] Ср. и груз. (гур. гов.) ah-on-ı (∾ груз., мегр. ıal-on-ı), мегр. al-on-ı → al-ən-ı, «утренняя заря», сван. halön || hal-wen gameenay (←-ı) «ранняя (звезда)», которое, впрочем, в отношении значений и «красного цвета», и «утренней зари» также имеет встречи с яфетическим миром.

Каппадокийцы и их двойники.

Н. Я. Марра, члена Академии.

Лингвистическое обоснование настоящей заметки излагается в другой моей работе[1]. Там, между прочим, разъясняется, что в части семасиологической истории этого термина kap, resp. plur. tantum kapar «рыба»[‖«птица»], в линии его развития, как pars pro toto, мы получаем значение «перо», «стрела»; отсюда — арм. kapar-ḳ-q, груз. kapar-ṭ, восходя к *kapar-⌜ḳa⌝, значит «колчан», букв. «место для стрел»[2]. Там же разъясняется, как от той же основы kap, собственно ее разновидности с последним коренным на низшей ступени kam, получилось параллельное образование мн. числа с зубным суффиксом -t-ar‖-t-ır, причем, при встрече с зубным t губной m, ассимилировавшись с ним, переродился в носовой n (*kam-tar‖*kam-tır → kantar ‖ kantır) и, назализовав предшествующее a, сам исчез и исчез бесследно, так как заимствовавшие его языки утратили назализацию, отсюда евр. kantīr, katır-ḳa (←*kā-tır-ka) «колчан», сир. katır-ka‖katar-ka (←*kā-tır-ḳa‖*kā-tar-ḳa) «колчан». То же самое мы наблюдаем и в терминах судоходства, связанных с этой основой названия «рыбы».

В географическом названии Kappadok мы имеем составное слово, гибридный этнический термин. Первая его часть, kap-pa, представляет plur. tantum с простым губным суффиксом мн. числа -pa, тем же по существу, что -ba в Te-nu-ba‖Te-šu-ba или -ap в wini-ap. Также с простым суффиксом мн. числа, но плавным -ır

[1] «Согдийское слово kp „рыба“ и сравнительно-палеонтологическое его освещение по данным яфетического языкознания», доклад, прочитанный в Институте Яфетидологических Изысканий, предположен к напечатанию в ЯС.

[2] То же самое значит и древнелит. груз. na-kapar-ı, resp. plur. na-kapar-nı.

та же основа kap, собственно ее разновидность с последним коренным (p) на низшей ступени, kam-, с позднейшим озвончением начального k → g, образует племенное название тех же каппадокийцев — gam-ir, как называли их армяне, образуя от этого племенного названия свое мн. число — Gam+ir-q «Каппадокия».

Та же древняя разновидность kam- в пределах той же самой Каппадокии получила третий яфетический суффикс мн. числа, зубной -ta; после перерождения губного m в n при встрече с зубным t и назализации гласного a, этот этнический термин принял вид kata- (← *kā-ta ← *kan-ta ← *kam-ta): его мы имеем в гибридном названии страны Kata-on-ı-a, входившей в состав Каппадокии. Что это kata тем или иным путем восходит к kam-ta, т. е. к названию каппадокийцев или гамиров, видно и из той разновидности этого же названия, которая была в ходу в эпоху Ахеменидов среди персов и ново-эламитов. У них, однако, эта форма kat[a], сама по себе — форма мн. числа, дополнительно получила еще губной суффикс мн. числа -pa, как известно — эламский: поэтому Каппадокия в древне-персидских и ново-эламских надписях называется Katpa-duka. Любопытно, однако, что в ново-эламских надписях это название встречается в виде Kautba-duka[1]: чистая основа сохраняет последний коренной основы kam в виде обычного его эквивалента v — kau (чит.: kaw, resp. kav).

Интерес представляет равным образом происхождение и значение вторых частей термина: -tok → -dok (-tuk → -duk) и -on. По всей вероятности, каждая из них уточняет по норме гибридных языков или повторяя на другом яфетическом языке первую часть или восполняя ее другим племенным названием, если слово составное. Армянский же эквивалент, gam-ır (← kamır), ясно показывает, что dok ‖ tuk в названии Каппадокии, как on в Kata-on,—наросшие дополнительно суффиксы мн. числа, в одном случае сугубый (tu-k, do-k), в другом простой (-on), если в них не имеем племенных названий (du в форме мн. ч. на k) или слова «рыба». Для такого толкования подходит и dok, отожествимое с арм. duk, евр. דָּג[2], и on.

С решением этого вопроса в этой части в ту или другую сторону можно не спешить. Интереснее пока обратить внима-

[1] Именно Ka-ut-ba-du-ka NRa$_{22}$ по тбл. 13 у Weissbach'a, Die Achämenideninschriften zweiter Art.

[2] Это слово разбирается в моей указанной выше работе.

ние на то, что в связи с повторением племенного состава юга Черного моря на его севере, в северо-восточном черноморском районе мы находим народ, носитель этого же этнического термина в форме мн. числа с плавным -ar, но не в простой, как в армянском названии каппадокийцев — gam-ir, а в сугубой, с наращением зубного суффикса мн. числа, da; этот суффикс имеем в более древнем виде -ta в kata-, resp. kat (Kata-onia, Kat+pa-tuka), и виде -da в Sog-da, названии города в этом же крае. Это — Kab-ar + da.

В основе племенного названия kam (→ gam) ↗ kap → kab прежде всего хочется видеть тотем, «рыбу». И обращение наше, естественно, направляется к исследователям материальной культуры соответственных стран с вопросом: не известны ли им факты, выявляющие значение культа рыбы в Каппадокии с Катаонией и в пределах Кабарды и, независимо от этого, не замечается ли наличие каких-либо характерных общих черт в древностях названных стран, когда-то населявшихся, если допустить правильность нашего анализа, народами одного и того же происхождения.

Делая настоящее обращение, я имел в виду современную ориентированность ученых, учитывающих появление таких фактов, как клинописные тексты на местном, каппадокийском языке.

Однако, и до того притязание яфетидолога разъяснять Каппадокию этнологически было бы естественно. Что каппадокийское население не было индоевропейским, это особенно ясно стало после усиленных стараний специалистов признать его иранским[1]. Оно, в частности население Катаонии, по языку причисляется Страбоном к группе таких заведомо яфетических народов как иберы, халибы, мосиноки и др.[2] Не говоря о сакральной проституции, такие этно-

[1] De Lagarde, Ed. Meyer, см. Kretschmer, Einl. in die Geschichte des griechischen Sprache, 1896, 399 сл. В новом (1913) издании Gesch. des Altertums (693, § 473) Meyer вносит поправку, заключая ее словами: alsdann waren die Kappadoker keine Indogermanen. Методологически любопытно начало той же поправки (691), где Meyer говорит о неуспехе своей попытки ввести порядок в пестрое население (wirren Ethnographie) Малой Азии «энергическим пересмотром» (durch energisches Durchgreifen).

[2] Strabonis *Ἱστορικῶν ὑπομνημάτων* fragmenta (Leipz. St., XI suppl., 1889, 93, § 86, 23—35: « ..*ὥστε πάντας ὁμογλώττους εἶναι*». От нашего внимания нисколько не ускользает, что под *πάντας* подведены в перечне не только «миды», но и «сиры», (*σύροι*). Но каппадокийских «сиров» (syri) или «суров» (собственно, *Λευκόσυροι*) надо отличать от syr'ов-семитов, сирийцев. В toponymica Кавказского побережья Черного моря сохраняются пережитки племенного названия этих syr'ов-несемитов.

графические черты как и обрезание[1] и культ свиньи (отсюда — запрещение есть свинину)[2] говорят именно в пользу яфетидизма каппадокийцев, независимо от лингвистического родства яфетидов с семитами. Прослеживаемое Kretschmer'ом наличие названий местностей с суффиксом nd [→ nθ] нас вовсе не отделяет от яфетидов, даже кавказских яфетидов, а, напротив, сближает. Kretschmer поторопился взять на себя слишком много, признав правильность мысли Tomaschek'a, будто такие числительные как «lingir 6, tatli или tutli 7, matli или mutli 8, danjar или tsankar 9 не объясняются ни из каких известных в мире языков»[3]. Это правда лишь в том случае, если подходить к этому материалу с теорией и достаточными знаниями по каким угодно языкам, но не по тем, о которых ближе бы всего вспомнить при вопросе о каппадокийцах, т. е. об яфетических языках, хотя бы одного Кавказа. С другой стороны, нельзя было анализировать слова по созвучию, как то делалось с очень важным термином Komana (интересным и для toponymica северного побережья Понта), когда самая речь каппадокийцев, даже по роду и типу своему, была terra incognita.

Наконец, надо считаться и с тем, что «рыба» берется в яфетидологическом восприятии первоначального значения этого слова, как названия части целого, именно «моря+неба», и если даже ограничить себя пределами рыбной стихии по нашим культурно-историческим представлениям, нас устраивало безусловно появление любого водяного существа в виде тотема или его пережитка в названных этнических районах, так например, краба, отмеченного еще E. Babelon'ом на маленьких бронзах, приписывавшихся то Коммагене, то Армении, по мнению Babelon'a, напрасно[4].

Ответ археологов, вещеведов, даже отрицательный, был бы положительным вкладом. Может быть, удалось бы рассеять сомнения касательно другого анализа, разъясняющего основные формы племенного названия katpa- || kappa- как разновидности термина kas-p, resp. kas-pa, первую сибилянтную: kas-pa- ↗ *kat-pa- (→ kat-pa- в ахем. Kat + pa-tuka || вав. Kaat + pa-tukka [?-tuka]) || *kom-pa- ↖ *kom-ma || *kom-va → (с потерей шепелявости) *kis-va ↗ kit-va

[1] Herod. II 104; см. Kretschmer, у. м.

[2] Strab. XII 575; см. Kretschmer, у. м.

[3] Tomaschek, MAGW, т. 22; SWAW, т. 180, nº 4, 3 сл.; Kretschmer, у.

[4] Catalogue des monnaies grecques, P. 1890, CCXII.

Kiş-va в слове Kış + u-va-dna)[1], другую спирантную — *kas-p⌈a⌉ -- kah-p⌈a⌉- → ka-p⌈a⌉ (с удвоением p в положении между двумя гласными или в силу иного яфетического закона — диалектического?) — kappa- (в Καππα-δόκης) → ka-b⌈a⌉- в груз. ka + ba-duk-ıa), resp. ga-b⌈a⌉- ↖ gam⌈a⌉- (⌈go-m⌈a⌉-, в древнелит. арм. gam-ır-q «каппадокийцы» кроме -q с -ır (или er‖-ar и т. д.), окончанием мн. ч., как в Tan-ır (в Грузии) и др.-библ. Gom-er и т. д. При таком толковании Ka + b-ar-da, по отвлечении двух, следовательно, позднее наросших окончаний мн. числа, являлось бы в своей архетипной разновидности ka-p (← *kah-p) эквивалентом племенного названия kas-p, в этой и других формах мн. числа, например, kas-q̇ (↗ kaθ-q̇) -- *kah-q̇, или в форме удвоения kap-kas, resp. kav-kas (ср. груз. kav-kav), и тогда отложившие его в себе географические названия населенных пунктов (Kaθ-q̇ı, Kas-pı в Грузии и др.), стран (Ka-q̇-eθ-ı там же и др.), моря (Kasp'ское) и всей горы (Kav-kas и т. п.), объединяя каспийский бассейн с понтийским, свидетельствовали бы о соответственно широком некогда расселении этого племени. Для поддержки же связи страны Kitvadna, в Каппадокии или около нее, с Кабардой можно бы пока сослаться на то, что из «Kişvadna» происходила княжна с именем Padu-q̇ıpa, уже разъясненным яфетидологически из языков абхазо-адигейской группы, т. е. речи населения и Кабарды[2]. Что касается наименования всей Каппадокии, кроме двух pp греческой разновидности, сомнение возбуждает второй анализ отсутствием более богатого и яркого подбора представителей сибилянтного типа первой части того же термина в названиях самой Каппадокии, и полное расхождение во второй части, особенно важной если не исторически, то этнологически. И пока предпочтительнее, думаю, держаться всетаки данного вначале разъяснения.

[1] Во второй части -dna термина «Kışu + va-dna» (Ed. Meyer, Gesch. des Altert., 1913, 713) имеем, как, повидимому, и в -dok → -duk, скорее пережиток другого племенного названия (dna ← dan‖don | den и т. п.), т. е. в целом гибридный этнический термин, как, например, Kata-on-ıa, а не скопление известных показателей мн. ч. (d, n). Анализ Herzfeld'a, приводимый Meyer'ом для «Kişvadna» (Reich und Kultur der Chetiter, 1914, 156), за указание которого благодарю А. Н. Генко, лингвистически слишком примитивен и яфетидологически беспомощен при всей исторической обоснованности поддерживаемой им мысли.

[2] Марр, Нарицательное значение q̇ера в «митанских» женских именах (по яфетическим данным), ИРАН, 1920, 121—127.

Статуарные изображения Девы в Херсонесе по данным нумизматики.

А. Н. Зографа, научного сотрудника.

Настоящая статья была сдана в печать в начале 1920 г. Так как с тех пор протекло значительное время, оказалось необходимым внести некоторые, наиболее существенные дополнения; эти дополнения заключены в угловатые скобки.

Неуверенность при сдаче рукописи в том, что к статье будет приложена таблица изображений монет, побудила нас в тексте ссылаться на изображения в различных изданиях; вставляя уже в корректуре указания на нашу таблицу, мы сохранили и ссылки на прежние издания.

Воспроизведенные на тбл. XXXI экземпляры монет, за исключением n° 9, экземпляра Музея Изящных Искусств, и особо оговоренных в тексте, принадлежат к коллекции Ф. И. Прове, которому за предоставление возможности воспользоваться слепками приносим глубокую благодарность.

В исследованиях, касающихся истории греческих колоний на Черноморском побережьи, сделались уже общим местом жалобы на малочисленность и краткость исторических свидетельств. Правда, археологические находки последнего времени, среди которых видное место занимают эпиграфические и нумизматические данные, дают в некоторых случаях достаточный материал для заполнения, хотя бы в общих чертах, образуемых скудной исторической традицией огромных пробелов, причем в использовании этого материала немалую помощь имеем в аналогии других греческих городов, оказав-

шихся в смысле своей истории в более счастливых условиях. Такой прием работы в применении к Херсонесу Таврическому указан уже давно В. В. Латышевым[1], но и вплоть до настоящего времени подобные заключения по аналогии с другими греческими городами остаются единственным средством восстановить, хотя бы в слабой степени, картину жизни этого древнего города, исторические свидетельства о котором так отрывочны.

Среди вопросов его истории особенно посчастливилось в нашей ученой литературе за последнее десятилетие вопросу о культе городской богини Девы; подвергнись разносторонней разработке в трудах и заметках Латышева, Р. Х. Лепера, М. И. Ростовцева, А. Л. Бертье-Делагарда, А. В. Орешникова, он сделался совсем недавно предметом специальной работы И. И. Толстого[2]. Последняя работа избавляет нас от необходимости перечислять все археологические данные, свидетельствующие о совершенно исключительном для нашего города значении указанного культа, с такою ясностью раскрывающемся в знаменательных словах декрета в честь Диофанта: *ἁ διὰ παντὸς Χερσονασιτᾶν προστατοῦσα Παρθένος.*

Заметим лишь, что, подвергая в своем обстоятельном труде подробному и тщательному исследованию вопросы о характере культа и его происхождении, Толстой в отношении внешнего облика богини ограничивается описанием ее изображения на изданной Бертье-Делагардом монете с надписью ΠΑΡΘЄΝΟϹ[3] и справедливым замечанием, что подобные монеты передают, вероятно, культовую статую божества[4].

Между тем, разнообразные монетные типы Херсонеса Таврического, как периода империи, к которому относится вышеуказанный экземпляр, так и более ранней автономной эпохи, заслуживают, как нам кажется, в качестве материала, дающего возможность составить известное представление о культовых изображениях божества, более подробного анализа, тем более, что на их основании и в нашей и в иностранной литературе делались выводы, нуждающиеся в некоторых поправках и дополнениях.

Нельзя, правда, не согласиться, что монеты периода автономии, благодаря сходству изображенного на них божества с обликом общегреческой Артемиды-охотницы, послужили одной из главных причин к отождествлению Херсонесской богини с Артемидой и неправильному ее наименованию, — заблуждению, которое нельзя считать рассеянным и в настоящее время. Подобное отождествление, начало которому положили еще Кёне[1] и кн. Сибирский[2] чего нельзя, конечно, им ставить в вину, так как эпиграфические документы, раскрывшие огромную роль в жизни Херсонеса культа Девы, не могли еще быть им известны, а одиноко поставленные монетные типы, по справедливому замечанию Орешникова[3], как бы сами вели к такому заключению', встречается, однако, и в некоторых работах последнего времени. Так G. M. Hirst[4] прямо говорит о почитании в Херсонесе Артемиды, цитуя документы, упоминающие имя богини Девы, а E. H. Minns[5] замечает, что «в Херсонесе, не заботясь о происхождении богини, успокоились на том, что их Дева — та же Артемида», и в дальнейшем при описании монет всюду называет богиню Артемидой, нарушая в данном случае свой собственный совет избегать наименования божества[6]. Minns, впрочем, можно думать, идет по стопам Бертье-Делагарда[7], недооценившего, к сожалению, всей важности своего счастливого открытия, о котором речь впереди, и продолжающего называть Херсонесскую богиню крайне неудобным двойным именем Артемиды-Девы.

Более осторожна точка зрения таких исследователей, как Латышев[8], Höfer[9] и Орешников[10], которые, не отрицая близкой связи Херсонесского божества с общегреческой Артемидой, настаивают на ее именовании подтверждаемым надписями именем Девы. К этой же группе примыкает и Толстой, считающий неосмотрительным из сходства изображений богини с обликом греческой Артемиды сразу

[1] Описание музея Ко
[2] 300, V.
[3] ИС. II, 9.
[4] ИАК, в. 27, 113.
[5] Scythians and Greeks.
[6] Л. с., 543, пр. 8.
[7] Значение монограмм, ЗИО. I.
[8] Ποντικά. 159.
[9] Roscher's Lexicon. s. v.
[10] У. с., 9 сл.

заключать о тождестве обоих божеств[1]. Такая постановка вопроса кажется нам более правильной: в ней намечается распадение интересующей нас проблемы на два независимо друг от друга разрешающихся вопроса: вопрос об имени Херсонесской богини и вопрос об основном характере и существенных свойствах этого божества. Такое расчленение указанной проблемы могло бы, как нам кажется, избавить от ошибки и авторов первой категории, отождествляющих Деву с Артемидой, так как наименование богини точно засвидетельствованным именем Девы отнюдь не обязывает к отрицанию близости ее в своем существе с общегреческой Артемидой. Последний вопрос должен быть еще разрешен в плоскости сравнительной мифологии и для ответа на него, как то показывает работа Толстого, нет еще достаточных данных.

Напротив, вопрос об имени есть все основания считать уже выяснившимся.

Не говоря уже о многочисленных известных надписях, точно свидетельствующих об именовании богини «Девой», опубликование Бертье-Делагардом[2] экземпляра монеты из Ялтинской находки, на котором обычно прежде принимавшаяся за изображение Артемиды фигура богини-воительницы снабжена полной надписью ΠΑΡΘΕΝΟϹ, и предложенное им на этом основании расшифрование встречающейся на многочисленных монетах императорской эпохи с аналогичными типами монограммы из букв ΠΑΡ, как сокращения указанного имени, может считаться решающим моментом. С этого момента мы имеем право смотреть на все подобные монетные типы, как на столь же достоверные воспроизведения внешнего облика Херсонесской богини, каким для соименного ей божества фракийского Неополя является снабженное тем же именем его изображение на афинском декрете по поводу посольства неополитов[3].

Сложнее обстоит дело с разнообразными изображениями женского божества на монетах периода автономии, также обычно принимавшимися за изображения Артемиды. Возможность счастливой находки, подобной только что описанной, в виду необычности таких пояснительных надписей для автономной греческой чеканки почти исключена, остается искать косвенных доказательств; таковым, по-

мимо аналогии вышеописанных типов императорского периода, является, по нашему мнению, еще и то обстоятельство, что на некоторых монетах, именно воспроизводящих наиболее распространенный в автономную эпоху тип богини, поражающей копьем упавшего оленя, мы встречаемся с именем чиновника Сириска[1], тождество которого с засвидетельствованным надписями Сириском, сыном Гераклида, проявившим исключительную заботу о культе Девы, весьма вероятно[2], а предположение Толстого[3], что чиновники, ставившие в целях датировки свои имена на Херсонесских монетах, являются василевсами, т. е. представителями той магистратуры, которую впоследствии в течение долгого времени занимала сама богиня, делает еще более правдоподобной принадлежность украшающих эти монеты изображений Херсонесской богине. Что же касается разительного сходства этих изображений с обликом общегреческой Артемиды-охотницы, то этому обстоятельству едва ли следует придавать слишком большое значение, как аргументу против высказанной гипотезы, в виду того, что монеты в силу специфических условий своего назначения вообще являются художественными памятниками наименее оригинальными и наиболее подверженными всякого рода влияниям и заимствованиям.

Приступая к вопросу о том, каковы могли быть статуарные изображения богини Девы, мы находимся в отношении литературных свидетельств в еще более беспомощном положении, чем в других вопросах истории Херсонеса. Единственной данной подобного рода является упоминание у Страбона[4] о святилище этой богини с храмом и старинной деревянной статуей (ксоаном) ее. Надписи, в свою очередь, давая значительный материал для восстановления политического значения культа Девы, не вводят нас непосредственно в ту обстановку, в которой этот культ отправлялся. Одна лишь надпись в честь Диофанта упоминает находящиеся на акрополе алтари Девы и Херсонеса; никаких указаний на статуи богини мы в них не встречаем. Упомянутое свидетельство Страбона, помимо того, что оно, может быть, заимствовано из вторых рук[5], теряет для нас

[1] См. Sallet, ZN, I, тбл. I, 3.
[2] Ростовцев, Сириск, историк Херсонеса Таврического, 7
[3] Толстой, 115.
[4] Кн. VII, гл. 4, § 2.
[5] Об автопсии Страбона см. Ростовцев, Сборник в честь Бузеску.

мимо аналогии вышеописанных типов императорского периода, является, по нашему мнению, еще и то обстоятельство, что на некоторых монетах, именно воспроизводящих наиболее распространенный в автономную эпоху тип богини, поражающей копьем упавшего оленя, мы встречаемся с именем чиновника Сириска[1], тождество которого с засвидетельствованным надписями Сириском, сыном Гераклида, проявившим исключительную заботу о культе Девы, весьма вероятно[2], а предположение Толстого[3], что чиновники, ставившие в целях датировки свои имена на Херсонесских монетах, являются василевсами, т. е. представителями той магистратуры, которую впоследствии в течение долгого времени занимала сама богиня, делает еще более правдоподобной принадлежность украшающих эти монеты изображений Херсонесской богине. Что же касается разительного сходства этих изображений с обликом общегреческой Артемиды-охотницы, то этому обстоятельству едва ли следует придавать слишком большое значение, как аргументу против высказанной гипотезы, в виду того, что монеты в силу специфических условий своего назначения вообще являются художественными памятниками наименее оригинальными и наиболее подверженными всякого рода влияниям и заимствованиям.

Приступая к вопросу о том, каковы могли быть статуарные изображения богини Девы, мы находимся в отношении литературных свидетельств в еще более беспомощном положении, чем в других вопросах истории Херсонеса. Единственной данной подобного рода является упоминание у Страбона[4] о святилище этой богини с храмом и старинной деревянной статуей (ксоаном) ее. Надписи, в свою очередь, давая значительный материал для восстановления политического значения культа Девы, не вводят нас непосредственно в ту обстановку, в которой этот культ отправлялся. Одна лишь надпись в честь Диофанта упоминает находящиеся на акрополе алтари Девы и Херсонеса; никаких указаний на статуи богини мы в них не встречаем. Упомянутое свидетельство Страбона, помимо того, что оно, может быть, заимствовано из вторых рук[5], теряет для нас

[1] См. Sallet, ZN, I, тбл. I, 3.
[2] Ростовцев, Сириск, историк Херсонеса Таврического, 7
[3] Толстой, 115.
[4] Кн. VII, гл. 4, § 2.
[5] Об автопсии Страбона см. Ростовцев, Сборник в честь Бузеску.

свою цену, как не нашедшее до сего времени подтверждения в сохранившихся памятниках[1].

Сам по себе факт отсутствия изображений этого ксоана на монетах не может служить достаточным аргументом, чтобы усумниться в показании Страбона, так как нельзя считать за правило, чтобы почитаемые в каком-либо городе культовые изображения непременно находили отражение в его нумизматике, и, если он вызывал такое удивление у Кёне и Сибирского, то это в значительной мере объясняется принятым этими авторами отождествлением Херсонесской Девы с Артемидой, повлекшим за собой соединение в их представлении этого ксоана с легендарным кумиром богини, вывезенным Ифигенией из Херсонеса. Но невольно является предположение, не вызвано ли у самого Страбона упоминание о ксоане слышанными им рассказами об этом кумире и уже тогда создавшимся отождествлением Херсонесского божества с Артемидой[2].

[1] Усматривать, хотя бы даже предположительно, в монетных типах изображение этого ксоана, как это делает Minns (у. с., 544), мы не видим никакой возможности. Монеты обыкновенно довольно точно передают внешний вид таких архаических истуканов (ср., напр., изобр. у Imhoof-Blumer, Beiträge zur Erklärung griechischer Münztypen. Alte Kultbilder, Nomisma, VIII). Что же касается грубых изображений, вроде воспроизведенного на рис. 26, тбл. IV у Minns'a, то связь их с другими типами императорской эпохи несомненна, и грубый характер их всецело должен быть отнесен на долю выполнения и свидетельствует лишь о первых признаках упадка монетного искусства, который так ясно сказывается в бесформенных обрубках на монетах последних Боспорских царей, лишь развевающимися на них лентами диадем напоминающих прежние царские портреты. [Говоря о ксоане Таврической богини, мы имели в виду принятый в литературе взгляд на него, как на архаический деревянный истукан. Между тем, нельзя не отметить, что Павсаний, последовательно обозначающий этим термином деревянные статуи (VIII, 17,2; II, 4,1; II, 11,8 и т. д.), в тех случаях, когда хочет подчеркнуть архаический характер их, прибавляет прилагательное *ἀρχαῖον* (I, 23,7; 33,1; 38,8 и т. д.). Отсутствие такого эпитета в относящемся к святилищу Девы тексте Страбона и применение им термина «ксоан» к таким произведениям, как хрисэлефантинные колоссы Зевса Фидия и Геры Поликлета (Страбон, VIII, 30, 30 и VIII, 6.10) позволяет подозревать у него более широкое понимание этого термина в смысле культового изображения вообще, без отношения к его стилю. С этой оговоркой приемлема оспариваемая нами гипотеза Minns'a, что монеты императорского периода воспроизводят упоминаемый Страбоном ксоан].

[2] Павсаний (кн. III, гл. 16, 8) согласно рукописному чтению: «*ὥστε ἀμφισβητοῦσι μὲν Καππάδοκες καὶ οἱ τὸν Εὔξεινον οἰκοῦντες*......», принимаемому Spiro (Paus., Graec. descr., Teubner, 1903) и без достаточно серьезных оснований исправляемому другими издателями (ср. K. Robert. Archaeologische Märchen, 145, прим.,

Итак, монеты являются единственными и одинокими свидетелями о статуарных изображениях Херсонесской богини, что принуждает нас к сугубой осторожности при использовании их в качестве материала. Во избежание произвольных заключений, примером которых могут служить ниже приводимые выводы Кёне, необходимо предварительно выяснить вопрос, какие именно монеты могут считаться точно воспроизводящими памятники скульптуры. Этот крайне интересный вопрос не может считаться вполне разрешенным в настоящее время, но все же мнения таких авторитетов в области нумизматики, как P. Gardner[1], Lenormant[2], Sallet[3], единогласно сходятся на том, что, если возможно известное влияние знаменитых памятников скульптуры на монетные типы (разумеется такое же, какое мы наблюдаем и в других художественных произведениях), в эпоху расцвета греческого монетного искусства, в V-III вв. до Р. Х., — то рабски точного копирования на монетах подобных памятников мы не должны искать в эту эпоху: оно появляется значительно позже и делается распространенным явлением лишь в импе-

с другой стороны, издатели Павсания Hitzig-Blümner, I, 2, 798), упоминает в числе спорящих об обладании подлинным ксоаном Таврической богини и жителей Евксина, под которыми не будет большой натяжкой подразумевать херсонесцев, так как судьба этого города более, чем всякого иного, была связана с упоминаемой Павсанием легендой. Что одновременное демонстрирование «подлинных» исторических реликвий в различных местах было в древности столь же распространенным явлением, как и в наше время, см. Фридлендер, Картины из бытовой истории Рима, пер. под ред. Зелинского, I, 424. Воспроизведение легендарного истукана Артемиды пытался усмотреть на Лакедемонских монетах с головой царя Арея на лицевой стороне (ср. Cat. of Greek coins Br. Mus., Peloponnesus, тбл. XXIV, n° 1) B. Pick (Verhandlungen d. 48 Versammlung d. Philologen, Hamburg, 1905); нам удалось ознакомиться лишь с кратким резюме (RA, VIII, 167). Попытка, на наш взгляд, неудачная, так как шлем на голове и козел слишком неподходящие для Артемиды аттрибуты. Кроме того, нет оснований, в виду сходства головы и положения рук, отделить это изображение от позднейших монет (имп. Коммода—ср. Cat. Br. Mus., Pelop., XXVI, 1), изображения на которых и самим Pick'ом признаются, вслед за Leake'ом, за Аполлона Амиклейского, разница же торсов—цилиндрический в первом случае и четырехугольный во втором—находит, может быть, объяснение в том, что в первом случае статуя одета.

Другой, связанный с этой легендой кумир Артемиды Бравронской, воспроизводится на монете Лаодикеи (ср. Frazer, Pausanias's description of Greece, III, 341 рис. 48).

[1] Percy Gardner, The types of greek coins, 68 сл.

[2] F. Lenormant, Monnaies et medailles, 117 сл.

[3] A. v. Sallet, Copien von Munztypen im griech. Altert.,

раторский период. В эпоху расцвета, действительно, монета является самодовлеющим художественным произведением, в котором резчики штемпелей, в совершенстве владея доступными им средствами, вполне самостоятельно распоряжаются ими и, если испытывают какие-либо влияния со стороны окружающих их художественных образцов, то претворяют эти влияния, согласно специфическим условиям своей области искусства. В императорскую эпоху потерявшие свою политическую самостоятельность греческие города естественно устремляются к своему славному прошлому и, цепляясь за предоставленное им право чеканки медной монеты, как за слабое воспоминание о былом могуществе, стараются с помощью выпусков этих медных монет возможно шире распространить знакомство с сохранившимися у них художественными памятниками, свидетелями утраченной свободы. Теперь, наряду с утратой прежнего совершенства техники, художники-резчики связаны определенным заданием, с рабской точностью воспроизвести находящиеся на их родине памятники «и притом так, чтобы всем было ясно, какие именно статуи они хотят изобразить» [1]. Это обстоятельство, сближая монеты императорского периода по своим задачам с современными медалями, делает эти монеты особенно ценными для наших целей документами, отодвигая, по сравнению с ними, на второй план типы автономной эпохи, которые являются лишь отдаленными отголосками статуарной пластики, заимствуя у нее нередко тему, характеристику изображаемого божества и, может быть, некоторые его аттрибуты. [2] Заметим, наконец, что лишь при наличности определенных условий возможно с большей или меньшей вероятностью усматривать в монетных типах воспроизведения статуарных оригиналов, в особенности в тех случаях, когда мы не имеем возможности опереться на сохранившиеся реплики или хотя бы литературные описания. Усло-

[1] Lenormant, у. м.

[2] [Наряду с приведенными мнениями P. Gardner'a и др. следует упомянуть о противоположном взгляде Fritze (Asklepiosstatuen in Pergamon, Nomisma, II, 20), настаивающего на том, что воспроизведение статуй на монетах встречается и в автономную эпоху. Заметим, что привлекаемыми Fritze примерами не опровергается точка зрения ученых первой группы, поскольку речь идет о воспроизведении памятников скульптуры на монетах, как общем для всей Греции явлении. В том и заключается ценность приводимых им примеров, что они позволяют установить область, где этот обычай зародился и откуда он распространился по всей Греции].

ния эти перечислены Gardner'ом и Imhoof-Blumer'ом в предисловии к их замечательному труду[1]. Указания эти заслуживают тем более доверия, что авторам пришлось иметь дело с огромным материалом этого рода, и мы не можем воздержаться, чтобы не привести здесь целиком особенно поучительный в наших целях пятый тезис: «Когда тождественный тип постоянно встречается без всяких изменений на монетах целого ряда императоров, распространяясь таким образом на большой период времени, то возникает предположение, что причиной такого единообразия является существование скульптурного оригинала, находившегося постоянно на глазах у последовательно сменявшихся резчиков».

К этим словам можно лишь добавить, что всякие сомнения в наличности именно статуарного оригинала для той или иной группы монет должны отпасть в том случае, когда мы можем констатировать на одновременных или близких по времени типах изображения, представляющие одну и ту же фигуру, но с разных точек зрения[2].

Изложенными основными предпосылками, на которых мы сочли необходимым подробно остановиться, в виду выше отмеченного изолированного положения монет, как свидетелей о статуях богини-Девы, мы намерены руководиться в дальнейшем при разборе высказанных по этому вопросу мнений.

Интересующий нас вопрос о соотношении между монетными типами Херсонеса Таврического и культовыми изображениями его богини, насколько нам известно, впервые более или менее обстоятельно был затронут Кёне[3], разрешившим его следующим образом:

«На монетах II разряда мы имеем четыре различных типа Артемиды, а именно: 1) Артемида присевшая, 2) Артемида, пробующая острие стрелы, 3) Артемида, держащая лань за рога и 4) Артемида, пронзающая лань. Эти четыре типа суть, вероятно, снимки со стольких же знаменитых статуй или картин, бывших в разных храмах города».

Далее Кёне перечисляет семь различных типов головы богини

[1] P. Gardner and Imhoof-Blumer, Numismatic Commentary on Pausanias, JHS, 1885-1887.

[2] Примеры подобного рода можно указать и в Num. Com. on Paus. Ср. Лагона с Хлоридой в Аргосе, тбл. K, nn° 36, 37; Diana Laphria в Патрах, тбл. Q, nn° 6, 9; Аполлон на омфале в Афинах, тбл. CC, nn° 16, 17; ср. также R. Weil, Elische Münzen mit dem Zeus des Phidias, ZN, VII, 110 сл.

[3] У. с., 147.

на монетах, относимых им к разряду первому.
перечисление следующими словами:

«Из этих семи типов шестой (nº 18 Описания), может быть, имеет отношение к четырем монетам, на которых Артемида представлена вполне, ибо на всех этих монетах голова богини, повидимому, украшена повязкою. Итак, мы имеем по крайней мере десять различных типов Артемиды, которые все принадлежат греческой эпохе: это дает нам понятие о стольких же изображениях, находившихся в храмах Херсонеса, города, посвятившего себя преимущественно почитанию этого божества, самого древнего в стране».

Чисто арифметический вывод, сделанный автором, конечно никого не удовлетворит в настоящее время, не говоря уже о неудачном выражении «снимки со статуй», когда, в силу выше изложенных соображений, перечисленные типы, относящиеся к IV-II вв. до Р. Х., могут быть лишь в очень относительной зависимости от скульптурных оригиналов. Но, в виду того, что заключения Кёне, правда, в гораздо более осторожной форме и с оговоркой, что монеты принадлежат слишком ранней для такой зависимости эпохе, повторены Minns'ом[1], мы считаем необходимым более подробно остановиться на предложенной Кёне группировке, тем более, что ей нельзя отказать в исчерпывающей для своего времени полноте, и рассмотрение типов в намеченном им порядке представляет некоторое удобство и для нас.

Богиня, склонившаяся на одно колено (табл. XXXI, 1). Предположение, что этот тип восходит к какой-нибудь из находившихся в городе храмовых статуй не может, по нашему мнению, рассчитывать на вероятность уже потому, что коленопреклоненные или присевшие фигуры, в качестве вполне самостоятельных статуарных произведений, встречаются довольно редко, да и то лишь в позднюю эллинистическую эпоху. Большинство известных нам подобных фигур принадлежат боковым частям фронтонных композиций (Эгинский и Олимпийский храмы) или относятся к сложным многофигурным группам (Ниобиды, Точильщик и др.). Единственный пример безусловно самостоятельной статуи подобного рода—купающаяся Афродита вифин-

[1] Minns считает возможным признать восходящими к скульптурным оригиналам три позы богини на монетах: 1) стоящая и вонзающая копье в шею лани, 2) сидящая и смотрящая на конец стрелы, может быть, с оленем позади нее, 3) склонившаяся на одно колено с луком в левой руке (стр. 544).

ского скульптора Дэдалсеса—относится, по всей вероятности, к последней четверти III в. до Р. Х.[1], в то время, как разбираемые монеты принадлежат значительно более ранней эпохе. Кроме того, такие присевшие или коленопреклоненные фигуры, главным образом,—дети и фантастические существа (Афродита едва ли не единственная богиня в такой позе), как говорит Bulle[2], всегда задуманы в качестве произведений круглой скульптуры; не то мы видим на наших монетах, где фигура с выдвинутой вперед левой рукой и отставленными назад правым плечом и рукой явно представляет чисто рельефный мотив, рассчитанный только на одну точку зрения. В противоположность сравнительной редкости описанных поз в статуарной пластике они очень часто встречаются на монетах, где они казались особенно подходящими, как выгодно заполняющие круглое поле: достаточно напомнить фигуру царя на персидских дариках, маленького Геракла на монетах второго Морского союза, многочисленные изображения на Кизикских статерах[3] и др. В силу этих соображений мы готовы в разбираемом типе видеть скорее специально для монеты созданную композицию, чем отголосок какой-либо храмовой статуи. Наконец, есть определенные основания считать этот тип не оригинальным Херсонесским, а заимствованным у какого-либо иного города[4]. По крайней мере, с совершенно аналогично нашему случаю разрешенной задачей изображения коленопреклоненной фигуры в рельефе круглого поля мы встречаемся на монетах более ранних, чем наши, других греческих городов; таковы: изображения стреляющей из лука Артемиды на монетах Аркадских городов Орхомена[5] и Герен[6] и Аполлона на монетах Сикиона

[1] Th. Reinach, Histoire par les monnaies, 192.

[2] Bulle, Der schöne Mensch, 399 и 403. В последнем случае, по поводу присевшего на корточки силена на монетах Сицилийского Наксоса, автор, отмечая, что фигура с трудом втиснута в монетное поле, предполагает заимствование с какого-нибудь скульптурного оригинала. Против такого предположения, по нашему мнению, помимо ранней эпохи монет, говорит также и то, что указанная поза, действительно, неудобная для человека и совершенно обезьянья, является вполне естественной для звероподобного силена.

[3] Ср. об этом Fritze, Die Elektronprägung von Kyzikos, Nomisma, VII, 19, пр. 4. То же встречаем в овальном поле гемм; ср. Furtwängler, Antike Gemmen. III, 94; там же тбл. VIII, 12. 15, 20. 21, 23, 28, 38; тбл. IX, 23. 24.

[4] О заимствовании типов см. Sallet, ZN, II, 120—129.

[5] Описание и изобр. см. Cat. Br. Mus., Peloponnesus, тбл. XXXV, 15, стр. 190, n° 1.

[6] Там же, тбл. XXXIV, 13, стр. 182, n° 17.

тбл. XXXI, 14 [1] и на Кизикском статере [2]. Особенно поучителен пример последней монеты, так как широкое распространение Кизикских статеров и громкая слава их доброкачественности делают более вероятным заимствование от них другими городами типов.

Упоминаемые далее Кёне под n° 2 и 3 два типа сидящей богини должны быть, по всей вероятности, сведены к одному, как это заметил еще Sallet [3], заподозривший верность описания второй монеты и предположивший ее тождество с первой; добавим, что монеты с этим типом довольно редки и известны большей частью в экземплярах плохой сохранности. Но, с своей стороны, мы можем присоединить неизвестный еще Кёне тип богини, сидящей на богато украшенном троне влево, со стрелой в правой руке. Этот тип встречается на обороте серебряных монет с головой Геракла на лицевой стороне тбл. XXXI, 2) [4]. При описании этого типа Sallet [5] подтверждает предположение Friedländer'а, что он представляет подражание изображению Аполлона на монетах города Тиррeума в Акарнании [6]. Итак, второй из указанных типов сидящей богини оказывается заимствованным, а сравнительная редкость монет с первым типом делает весьма гадательной возможность и их возводить к статуарному оригиналу.

В то время, как три только что рассмотренных типа встречаются лишь на однородных монетах, принадлежащих к одной серии, последний (четвертый у Кёне) тип богини, разящей лань, на круп которой она наступила правой ногой, является более распространенным. Мы находим его в качестве типа оборотной стороны на серебряных монетах с головой богини, на лицевой стороне и с именами чиновников [7],

[1] У. с., тбл. VIII, 3, стр. 42, n° 77 сл.; Орешников, Описание др.-греч. монет Моск. Унив., 311, n° 2549.

[2] Fritze, у. с., тбл. IV, 36, стр. 11, n° 149.

[3] ZN, I, 19; воспроизведение монеты см. Minns, тбл. IV, . .

[4] Издана с именем магистрата ΔΙΩΝΟΣ у Sallet'а, у. с., 23, тбл. I, n° 5. См. Гиль, ЗРАО, V, 346, тбл. IV, 6; с именем магистрата ΝΑΝΩΝΟΣ у Орешникова, Мат. по нумизм. Черн. побер., 25, тбл. II, 16; с именем магистрата ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ. Minns, тбл. IV, 9.

[5] ZN, I, 19.

[6] Неясным остается значение буквы Τ на троне богини; выраженное в очень осторожной форме объяснение Sallet'а приемлемо только для тех, кто видит в нашей богине Артемиду. Нельзя также не заметить, что эта буква имеется далеко не на всех экземплярах этого типа.

[7] Кёне, у. с., 132, n° 1. Ср. еще там же,
монеты с головой Геракла на аверсе.

причем эти монеты по своему стилю могут быть относимы к различным периодам времени. Далее он встречается в качестве аверса на медных монетах, с бодающимся быком на реверсе (тбл. XXXI, 3)[1]. Эти монеты, нося на себе иные имена чиновников, насколько позволяет судить их стиль, относятся к сериям, близким по времени к предыдущим серебряным. Наконец, очень многочисленны медные монеты эпохи элевферии[2] с подобными типами, отделенные от предшествующих серий периодом времени в три, если не более, века.

Кроме Köhler'a[3], Кёне и Minns'a[4] предположение о несомненной зависимости этого типа от статуарного изображения богини было высказано Бертье-Делагардом[5]; его аргументация требует, по нашему мнению, некоторых возражений. Как нам кажется, весьма удачная мысль автора объяснить второй из признанных им переходными от второго периода Херсонесской нумизматики к третьему (по его классификации) типов с надписью ХЕРС ΕΛΕΥΘ на аверсе и именем чиновника ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ на реверсе, как «явную попытку реставрации, восстановления старых, давно прекратившихся монетных порядков и типов»[6], должна быть доведена до конца. Раз было намерение восстановить старый тип, то и образцом для этого должна была послужить старая монета, а не статуарная группа, когда-то послужившая ей оригиналом. В таком ходе дела нас убеждает, между прочим, и полное тождество этих типов, несмотря на значительный разделяющий их промежуток времени, так как в противном случае, т. е., если бы они были лишь воспроизведениями одного общего оригинала, этот долгий промежуточный период, несомненно, сказался бы в некоторых новых чертах, как необходимом следствии

[1] Там же, 146, n° 46—52.

[2] Орешников, НС, II, 26.

[3] Serapis, II, 106.

[4] См. выше.

[5] У. с., 9 сл.

[6] Этот единственный в своем роде и не находящий пока, насколько нам известно, аналогии в греческой нумизматике факт восстановления старых автономных типов в императорскую эпоху становится, может быть, более понятным в связи с собранными Ростовцевым (К истории Херсонеса Таврического в эпоху ранней Римской империи, Сборник в честь гр. Уваровой) фактами, иллюстрирующими ту страстную жажду, с какой херсонесцы неоднократно возобновляли хлопоты о постоянно ускользавшей от них свободе. Весьма вероятно, что получение ими наконец в середине II в. по Р. Х. *долгожданной «элевферии»* было ознаменовано таким исключительным образом.

изменения за это время художественных приемов мастеров-резчиков [1].

Мы полагаем, есть значительно больше оснований искать в этом типе воспроизведение мотива одной из скульптурных групп, чем во всех предыдущих. В пользу этого говорит, как значительная распространенность его на монетах различных серий автономного периода (монеты элевферии, по только что высказанным соображениям, в счет не идут), так и оригинальность его. Нам, по крайней мере, не приходилось встречать подобные типы на монетах других греческих городов, так что есть основание считать его созданием местного художника-резчика. С точки зрения истории греческого искусства существование в эпоху появления в свет рассматриваемых монет самостоятельной статуарной группы, трактующей этот мотив, представляется вполне возможным. Как раз к последней четверти IV в. до Р. Х. должны быть относимы первые удачные попытки этого рода, реплики которых до нас дошли. Мы имеем в виду небольшую бронзовую группу Геракла, схватившего за рога Киринейскую лань (из Палермо), воспроизводящую, вероятно, Лисипповский оригинал, и мраморную группу Ники, закалывающей быка, признаваемую некоторыми за реплику произведения Менехма, художника из школы Лисиппа [2]. Еще ранее этот мотив встречается в рельефе [3].

Но, с другой стороны, против гипотезы о скульптурном оригинале для этих типов можно было бы указать, что группа человека, поражающего распростертого противника или упавшее животное, представляет очень благодарный для круглого поля мотив, образуя в своих общих очертаниях равносторонний треугольник, легко вписывающийся в круг, причем остающиеся свободными сегменты удобно заполняются надписями. По этой то причине, вероятно, по-

[1] Нельзя также не указать на совершенную неубедительность предположения Бертье-Делагарда о группе бодающегося быка, послужившей моделью для реверса монеты. Тип этот, столь часто встречающийся на монетах других греческих городов, имеет какое то символическое значение, Херсонесом он заимствован от Гераклеи, как это признает и Бертье-Делагард, 300, XXVI, 224.

[2] Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, I_9, рис. 609 и 619.

[3] Ср. архаический рельеф Геракла с Киринейской ланью в Дрездене, S. Reinach, Rep. des rel., II, 57,8, а также рельеф Артемиды, поражающей лань, в Касселе, см. M. Biber, Attische Reliefs in Kassel, AM. XXXV, 1910, 9 сл. Композиция этого рельефа, относимого автором к концу V в., особенно близка к нашим монетам.

добные мотивы очень нередки в вазовой живописи во внутреннем круглом поле киликов[1].

Таким образом, зависимость этого последнего типа от статуарного оригинала вполне возможна, но, вследствие совершенной однородности всех его представителей и отсутствия таких монетных изображений, которые воспроизводили бы ту же группу в ином ракурсе и с другой точки зрения, положительно утверждать такую зависимость едва ли есть основание.

Мы не намерены заниматься подробным рассмотрением всех перечисленных Кёне типов головы богини, каждый из которых он склонен возводить к различным статуям, так как подобное предположение лишает Херсонесских художников-резчиков всякой, даже малой доли собственной фантазии: против него можно было бы возразить словами Friedländer'а[2] о голове Фидиева Зевса на Элейских монетах, что «некоторое несогласие этих монет между собой не удивит никого, кто знает, с какой свободой трактовали свои сюжеты греческие резчики штемпелей»[3].

Заканчивая на этом обзор типов автономной эпохи и минуя пока монеты переходного периода «Боспорского влияния»[4], обратимся к императорской эпохе, представляющей совершенно иную, по сравнению с предшествующими периодами, картину. На смену прежнему разнообразию в изображениях богини теперь вступает значительная их однородность, распространяющаяся к тому же на оба охватываемых этой эпохой периода — «Царствования Девы» и «Элев-

[1] Ср. эпизод из кентавромахии — Hartwig, Die griechischen Meisterschalen, тбл. IX, также Buschor, Griechische Vasenmalerei, 169, рис. 115. Ахилл, убивающий Пентесилею — S. Reinach, Rép. des vases peints, I, 90. Гермес, убивающий Аргуса. — там же, I, 132, грек, убивающий перса, — там же, II, 84, Тезей с Минотавром — там же, II, 118 и др.. В монетных типах аналогичная нашей композиция Ники, закалывающей барана, встречается на Лампсакском статере — ср. Agnes Baldwin, JIAN, V, тбл. 1, 9, также Head, Hist. Num., 457, рис., 284. Из гемм упомянем экземпляр Эрмитажа с изображением Ники, убивающей лань, ср. Furtwängler, Antike Gemmen, тбл. X, 46. Интересно отметить, что и упомянутый выше Кассельский рельеф Артемиды, по словам его издателя являющийся метопом, представляет композицию, приспособленную, правда, не к круглому, но все же к замкнутому четырехугольному полю.

[2] Der Zeus von Phidias auf den Münzen von Elis,

[3] См. также Gardner, у. м.

[4] При распределении Херсонесских монет на периоды мы придерживаемся везде классификации, предложенной Орешниковым, ИС. II, 25 сл.

ферии», почему и удобнее их рассматривать вместе. Подробный перечень всех встречающихся за это время монетных изображений богини не входит в наши намерения; мы ограничимся здесь лишь указанием на наиболее типичные экземпляры, принадлежащие к сериям, представленным значительным числом монет.

В первый из указанных периодов изображения богини Девы имеются: 1) На реверсах золотых статеров с датами Херсонесской эры и монограммой из букв ПАР, аверс—бюст мужского божества, может быть Аполлона (тбл. XXXI, 4)[1]; 2) на реверсах больших бронзовых монет, также датированных, аверс — безбородая голова, надпись ΕΙΡΗΝΗϹ ϹΕΒΑϹΤΗϹ (тбл. XXXI, 11)[2]; 3) на реверсах небольших бронзовых монет с вышеуказанной монограммой, аверс— бородатая мужская голова (тбл. XXXI, 5)[3]. Кроме того, этому периоду принадлежат некоторые иные, представленные единично или небольшим количеством экземпляров типы, о которых мы упомянем в своем месте.

Во второй период, «элевферии», кроме уже выше упомянутых типов лицевой стороны, скопированных с автономных монет, полное, во весь рост изображение богини встречаем на реверсах монет с бюстом женского божества, различно определяемого нумизматами, на аверсе. Известно довольно большое число вариантов этого типа, но все эти варианты не вносят существенных изменений в общие очертания изображения богини и могут быть сведены к двум разновидностям (тбл. XXXI, 6, 7)[4]. При ближайшем рассмотрении указанных типов сразу бросается в глаза их значительное сходство между собой. Действительно, положение рук богини на всех монетах одинаково: правая везде поднята вверх и держит дротик (отсутствие последнего на некоторых экземплярах объясняется, вероятно, дефектом штемпеля, так как иначе непонятен был бы самый жест), — левая рука на всех монетах выставлена вперед и держит лук. Несомненно также сходство высокого головного убора, не на всех монетах одинаково отчетливо воспроизведенного, но представляющего, очевидно, башенный венец. Различие ограничивается положением

ног и поворотом головы фигуры. То же можно сказать об аттрибуте богини, олене: на огромном большинстве экземпляров, принадлежащих периоду «царствования Девы», он отсутствует и появляется, как правило, лишь на монетах эпохи «элевферии», но и здесь местоположение его неопределенно, то он находится вправо от фигуры, то влево от нее.

Принимая во внимание, что наиболее ранняя из монет, снабженных подобным изображением богини, датирована 70 г. Херсонесской эры (46 г. по Р. Х.)[1], последние же по времени экземпляры эпохи элевферии принадлежат, по всей вероятности, середине III в. по Р. Х., мы должны будем признать продолжительность периода, в течение которого эти типы воспроизводятся на монетах, равной по меньшей мере двум столетиям. Единообразие типов в продолжение столь значительного промежутка времени само собой наводит на предположение о существовании скульптурного оригинала, который монетные резчики постоянно имели перед глазами и пытались воспроизводить на своих матрицах[2]. Еще Кёне[3] считал несомненным, что богиня «на всех этих монетах представлена по одной знаменитой статуе, бывшей в одном из Херсонесских храмов». Minns[4] точно также предполагает, что эти монеты воспроизводят культовое изображение богини. Мы всецело присоединяемся к этой гипотезе, но считаем необходимым возразить последнему автору, что данное изображение едва ли может быть тем ксоаном, о котором говорит Страбон, и что сходство его с луврской Diane de la biche более, чем сомнительно. Для придания указанному предположению большей вероятности, необходимо было бы дать удовлетворительное объяснение вышеотмеченным незначительным отступлениям друг от друга рассматриваемых типов, что мы и попытаемся сделать при восстановлении внешнего вида статуи, насколько оно возможно на основании монетных изображений.

Богиня была изображена в длинном хитоне с башенным венцом, характерным аттрибутом городской богини судьбы, Тихи, на голове: венец ясно виден на ряде монет[5], в особенности на тех, которые мы

[1] Бертье-Делагард, Надпись времени имп. Зенона, 300, XVI, 66.
[2] См. выше замечания Gardner'а и Imhoof'а.
[3] У. с., 192.
[4] У. с., 344 и 350.
[5] Тбл. XXXI, 4, 7; Minns, тбл. IV, nn° 26, 28. Бертье-Делагард, : тбл. nn° 9, 10 Орешников, Экскурсы, НС, III, тбл. II, n° 36.

признаем за профильные изображения статуи (тбл. XXXI, 11)[1]. Гиль, при описании одной из монет последней категории[2], считал изображенное на ней божество за Артемиду Таврополу, так как видел у ней на голове бычьи рога, но, по нашему мнению, эти рога — лишь отчетливее вырезанные крайние зубцы башенной короны, между которыми свободно можно различить еще три зубца, менее резких, но все же ясно видных. Такое же число зубцов имеется и на монете, изданной Орешниковым[3]. Если мы обратим внимание на то, что в изображениях головы богини на лицевой стороне известных серебряных и медных монет с оленем на обороте и именами чиновников (тбл. XXXI, 9)[4], принадлежащих периоду Боспорского влияния (конец II в., начало I в. до Р. Х.), насчитывается тоже пять зубцов, то представляется вполне правдоподобной догадка Minns'a[5], что этот тип воспроизводит собою голову нашей статуи[6].

В правой руке богиня держала дротик, ясно видный на многих экземплярах, в левой — лук[7]. Что касается колчана, то присутствие его весьма вероятно, хотя, вследствие малых размеров монетных изображений, установить это с полной достоверностью не представ-

[1] Орешников, Матер. по нум. Черн. поб., тбл. II, n° 18.

[2] Описание монет, поступивших в мое собр. в 1892/3 гг., тбл. XIX, n° 37.

[3] Матер. по нум., тбл. II, n° 18.

[4] ΜΟΙΡΙΟΣ, ΑΠΟΛΛΑ — см. Кёне, у. с., 134, nn° 9, 10 (серебро), ΣΩΤΗΡ (медь) — см. Орешников, ИС, III, тбл. II, n° 33.

[5] У. с., 544.

[6] [Говоря об украшенной башенным венцом голове нашей статуи, необходимо остановиться еще на одном типе периода царствования Девы (см. тбл. XXXI, 8), стоящем в этом отношении особняком среди других. Здесь мы можем ясно различить калаф на голове богини и ниспадающее на плечи и грудь покрывало. В виду тождественного с остальными фасовыми изображениями положения рук и ног, едва ли есть основание заключать в данном случае о наличности другого статуарного оригинала, столь близкого к выше описанному. Скорее один лишь головной убор заимствован резчиком с другого изображения богини и перенесен на привычный монетный тип. Экземпляр близкого к этому типа с датой ΡΚΗ (128 г. Херсонесской эры, 103 — 104 г. по Р. Х.) находился в Херсонесском Музее. Оттиск с него любезно сообщен нам А. В. Орешниковым].

[7] В стреле, о которой говорит Толстой (у. с., 116), в виду того, что она засвидетельствована лишь очень небольшим числом монет, мы скорее склонны видеть произвольное добавление резчика, копировавшего не скульптурный оригинал, а монетный тип и этой своей добавкой обнаружившего непонимание изображенной ситуации.

ляется возможным. В отношении позы богини монеты, на первый взгляд, как будто несогласны между собой, причем эти различия, как отмечено выше, касаются, главным образом, положения ног статуи. Но ближайший анализ монетных изображений убеждает в том, что отклоняющиеся типы ограничиваются монетами только двух серий: вышеупомянутыми большими бронзовыми монетами с надписью ΕΙΡΗΝΗϹ ϹΕΒΑϹΤΗϹ на лицевой стороне и одной из серий эпохи элевферии (тбл. XXXI, 7)[1], все же остальные, довольно многочисленные серии согласно воспроизводят одно и то же положение фигуры. Естественно, что этот наиболее постоянный и распространенный тип и должен служить точкой отправления для нашего суждения о позе статуи, тем более, что с аналогичным положением фигуры мы встречаемся на золотом рельефном медальоне, найденном при раскопках в Херсонесе (тбл. XXXI, 15)[2] и на контрмарке, которой снабжена одна из Херсонесских, вероятно, монет в коллекции Исторического Музея (тбл. XXXI, 12)[3]. Согласно этим типам художник изобразил богиню в тот момент, когда она, разбежавшись (об этом говорит развевающаяся одежда на многих изображениях), остановилась, согнув в колене правую ногу, на которой, таким образом, сосредоточилась вся тяжесть тела, и отставив в сторону и слегка назад левую; голова ее повернута влево и она намеревается метнуть в этом направлении дротик. При этом, правым плечом она, замахнувшись, несколько подалась назад, а левую согнутую в локте руку с луком для сохранения равновесия выставила вперед. Подобное хиастическое расположение верхней и нижней половин корпуса статуи создавало значительные трудности для художника-резчика при воспроизведении ее в плоском рельефе на монетах, так как, с

[1] Minns, тбл. IV, n° 26.

[2] Издан в ИАК, в. 25, 76, рис. 4. Слепок с этого медальона любезно предоставлен в наше распоряжение А. В. Орешниковым.

[3] Ср. Бурачков, Общий каталог, тбл. XVI, n° 120. Ставившийся в связь с этими монетными изображениями Ай-Тодорский рельеф (ср. Minns, 544, прим. 1 и Ростовцев, Святилище фракийских богов и надписи бенефициариев в Ай-Тодоре, ИАК, в. 40) едва ли в действительности имеет к ним отношение. Изображенная на нем богиня своей позой, правда, напоминает монетные типы, но короткий хитон и отсутствие башенного венца заставляют нас видеть в ней скорее Артемиду. Близкую аналогию представляет изображение Артемиды с теми же аттрибутами,— собакой и оленем, на рельефе из Люксембурга, воспроизведенном у S. Reinach'a, Repert. des rel., II, 90, рис. 1.

какой бы стороны он ни подошел к ней, ему приходилось считаться с каким-нибудь трудно передаваемым раккурсом. Наиболее выгодной представлялась такая точка зрения, при которой лицо богини могло быть изображено в фас, но в этом случае необходимо было передать раккурс выставленной вперед, прямо по направлению к зрителю, руки. Большинство резчиков удовлетворительно справилось с этой задачей, прибегнув к обычному в рельефе приему «развертывания», причем пришлось отставить эту руку несколько в сторону и опустить ее. Таковы изображения: на великолепной бронзовой монете-унике из коллекции Ф. И. Прове (тбл. XXXI, 3)[1], на золотом статере Исторического Музея (тбл. XXXI, 13)[2], на вышеупомянутой монете с надписью ΠΑΡΘΕΝΟϹ[3]. Некоторые более смелые резчики эпохи элевферии, изображая статую с той же точки зрения, вероятно, пытались сильнее подчеркнуть изгиб левой руки в локте, но эта попытка им не удалась, и получилась курьезная, как будто подбоченившаяся фигура[4]. Многочисленны изображения, совершенно аналогичные только что описанным, но с головой богини в профиль (тбл. XXXI, 5)[5]; их, как нам кажется, можно объяснить тем, что некоторые резчики утрировали поворот головы влево, при такой фасовой точке зрения не столь заметный[6]. К той же категории фасовых типов мы считаем необходимым отнести и бронзовую монету коллекции в. к. Александра Михайловича[7], так как при иной профильной точке зрения трудно было бы понять широкие, падающие с правой ноги на левую складки, кстати сказать, настолько утрированные, что они даже скрывают изгиб правого колена.

Таково изображение статуи спереди. Выше были отмечены две серии монет, воспроизводящих фигуру несколько иначе. Minns[8] различает в монетных изображениях вид статуи спереди и вид ее

[1] Орешников, ИС, II, 36, рис. 12.

[2] Орешников, Материалы, тбл. 11, n° 21.

[3] Бертье-Делагард, Значение монограмм, тбл., n° 5.

[4] Там же, тбл., n° 10; Кёне, у. с., тбл. II, n° 4.

[5] Бертье-Делагард, у. с., тбл., nn° 4, 9, 10. Minns, тбл. IV, ИС, II, 28, рис. 7.

[6] Возможно также объяснить это явление влиянием других профильных изображений, так как, конечно, далеко не все резчики имели моделью непосредственно самую статую, напротив, многие из них копировали свои типы с монет предшествующих серий.

[7] Орешников, ИС, III, тбл. II, n° 36.

[8] Minns, 514, прим. 1.

сбоку. Вполне соглашаясь с таким разграничением, мы не можем одобрить выбора им в качестве образчика фасового изображения совершенно неудовлетворительного рисунка у Бурачкова[1], тогда как наличность гораздо более ярких и показательных примеров явствует из только что описанных типов.

Трудно спорить, что тип эпохи элевферии, изображенный у Minns'а[2] (тбл. XXXI, 7), представляет вид статуи сбоку. Его, как нам кажется, следует рассматривать в качестве изображения фигуры в три четверти с точки зрения человека, смотрящего на нее справа и спереди[3]. Кроме того, в условном и несколько небрежном выполнении резчиков последнего времени элевферии, которому, по всей вероятности, принадлежат эти типы, фигура богини утратила значительную долю прежней воинственности. Более убедительным примером и притом в полном смысле слова профильного изображения статуи мы склонны считать вышеупомянутые большие бронзы периода царствования Девы с надписью ΕΙΡΗΝΗϹ ϹΕΒΑϹΤΗϹ на лицевой стороне. На этих изображениях в мощном взмахе занесенной для удара руки с дротиком, в решительной поступи широко шагнувшей правой ноги мы узнаем знакомые черты воинственного задора и грозной мощи, которыми запечатлены описанные фасовые изображения того же периода царствования Девы (тбл. XXXI, 11).

Итак, мы имеем по крайней мере два, если не три типа монет, воспроизводящих одну и ту же фигуру богини с различных точек зрения, наличностью которых вопрос о существовании для них статуарного оригинала разрешается, можно полагать, с достаточной вероятностью в положительную сторону. Остается сказать несколько

[1] Общий каталог, тбл. XVI, рис. 110.

[2] Minns, тбл. IV, 28.

[3] Выгода подобной точки зрения могла заключаться в возможности легко воспроизвести в профиль голову оленя, бежавшего рядом с фигурой богини влево от нее, как об этом позволяют судить некоторые изображения. Из других, считаемых Minns'ом за боковые изображения статуи, тип на тбл. IV, рис. 26, ошибочно принят им за таковое: это тот же признанный нами фасовым тип, о чем говорит ясно заметный изгиб правого колена, но только в грубом и несовершенном исполнении. Что же касается второго типа (Minns, тбл. IV, рис. 25)—золотого статера собр. Одесского Общества, то этот тип, как будто, свидетельствует об обратном расположении ног — выдвинутой левой и отставленной правой (ср. явно в обратную сторону падающие складки), — но он, в виду своего изолированного в этом отношении положения среди других монет той же серии, едва ли может послужить к изменению созданного нами на их основании представления о статуе.

слов об аттрибуте богини — олене: на огромном большинстве монет до эпохи элевферии — известные нам исключения составляют золотой статер берлинского собрания [1] и бронзовая монета коллекции в. к. Александра Михайловича [2] — он не встречается, на монетах же периода элевферии мы его видим то вправо от фигуры богини, то влево от нее. Непостоянство в изображении аттрибутов и в положении их относительно фигуры божества представляет нередкое явление на греческих монетах императорской эпохи; примеры подобного рода можно найти в нумизматическом комментарии к Павсанию [3]. Ближайшее рассмотрение таких примеров приводит к заключению, что резчики, воспроизводя статуи, опускали аттрибуты в тех случаях, когда для них не было места, или, когда выбранная ими точка зрения требовала изображения аттрибута на фоне главной фигуры, что, конечно, в миниатюрном монетном рельефе представлялось трудно осуществимым. Возможно, что и в нашем случае олень, находившийся у ног богини непосредственно влево от нее [4] должен был рисоваться на фоне ее одежды, почему искусные и помнившие еще старые традиции резчики, которым принадлежат матрицы таких блестящих экземпляров, как статер Исторического Музея и большая бронза коллекции Прове, сочли за лучшее отказаться от воспроизведения с полной точностью всех аттрибутов богини. Повсеместное появление оленя на монетах элевферии, может быть, находит себе объяснение во влиянии со стороны тех типов этой эпохи [5], которые, по весьма удачному предположению Бертье-Делагарда [6], явились первыми выпусками этого периода и были скопи-

[1] Sallet, ZN, XI, тбл. 1, 7; Sallet, Beschr. d. ant. Münzen, тбл. I, 13.

[2] Орешников, ИС, III, 60, n° 15.

[3] Ср. тбл. G, n°n° 121 — 126 — статуя Афродиты на Акрокоринфе, то с одним Эротом, причем местоположение его изменяется, то с двумя или, наконец, совсем без них. Diana Laphria в Патрах, тбл. Q, с собакой (nn° 6-8), без нее (n° 9), тбл. Z, Афина с маслиной (n° 8), без нее, но со змеей с правой стороны (n° 9), то же, но левой стороны (n° 10) и др.

[4] О таком положении оленя говорит, как все же большая часть монет элевферии, так и вышеупомянутый золотой статер берлинского собрания. Если на последней монете олень бежит как будто в сторону противоположную той, куда направляется богиня, то это, думается, следует отнести на долю обычного приема развертывания, с помощью которого резчик пытался избежать вышеуказанной трудности.

[5] Minns, тбл. IV, n° 27.

[6] См. выше, 349.

рованы с автономных монет. Эти типы, в которых олень играет такую большую роль, как бы вновь связали его с богиней и заставили резчиков водворить его на место. Заимствованием с этих же монет, может быть, объясняется и помещение оленя на некоторых типах вправо от фигуры Девы. По крайней мере, такой несомненно контаминированный из двух различных образцов тип представляет довольно грубая по исполнению медная монета коллекции Прове (тбл. XXXI, 10)[1], где фигура богини заимствована с изображений, признанных нами фасовыми, а олень по своему положению очень напоминает оленей на монетах, скопированных с автономных типов.

В заключение несколько замечаний о возможном времени сооружения статуи. Подыскивая среди сохранившихся произведений греческой скульптуры аналогию для выведенной на основании монетных типов позы, в которой была изображена воинственная защитница Херсонеса, мы невольно останавливаемся перед скульптурами фриза Пергамского алтаря, причем особенно бросается в глаза сходство с фигурой Зевса на этом фризе. Указанная аналогия выигрывает в убедительности при воспоминании о сопоставлении, произведенном Ростовцевым[2] между положением теснимого скифами Херсонеса в III-II в. до Р. Х., с одной стороны, и Пергама в эпоху его борьбы с галатами, с другой.

Уже это обстоятельство помогает в некоторой мере установить момент появления нашей статуи, но и помимо того можно указать для нее с достаточной степенью достоверности terminus post quem: таким, можно полагать, является начало III в. до Р. Х. — момент создания Эвтихидом статуи Тихи для Антиохии на Оронте. Это произведение, насколько известно, впервые ввело в античную скульптуру образ судьбы-покровительницы города с башенным венцом на голове, в качестве необходимого аттрибута, и открыло собою целый ряд художественных творений, воспроизводящих тот же мотив. Статуя нашей богини, как уже сказано, имела на голове такой же башенный венец, как и Эвтихидова Тиха, в виду чего появление ее в более раннее время представляется едва ли возможным. К сожалению, нельзя указать столь же определенного terminus ante quem. Возможно, что за таковой следовало бы принять момент выпуска вышеупомянутых серебряных и медных монет с изображением го-

[1] Орешников, НС, тбл. III, n° 19, 44.

[2] Сириск, историк Херсонеса, ЖМНП, 1913, 166.

ловы богини в башенной короне, которые Бертье-Делагард[1], на основании тщательного исследования их веса, приписывает эпохе Митрадата Евпатора.

Таким образом, есть основание допустить, что время постановки статуи относится к III-II в. до Р. Х. Как раз в этот период Ростовцев[2] отмечает «оживление веры в чудеса, частое проявление своей силы воинственной богиней Херсонеса, как симптом того, что Херсонес попадал в трудные положения». Вполне естественно, что такие обстоятельства вызвали сооружение новой статуи богини.

[1] ЗОО, XXVI, 253 сл.
[2] ЖМНП, 1913, 159.

Восточно-Иранский вопрос.

В. В. Бартольда, члена Академии.

Настоящий доклад[1] посвящен одному из вопросов, затронутых той книге И. Стржиговского, о которой недавно в Академии был елан более подробный и всесторонний доклад[2]. Вопрос касается торической жизни восточного Ирана, определяемой двумя фактами, инаково несомненными, хотя с первого взгляда они могут покаться трудно совместимыми: культурной отсталостью восточного рана сравнительно с западным, географически более близким к конному очагу культуры—Месопотамии, и развитием в восточном ране, под влиянием общения с Индией и Дальним Востоком, самооятельной от Передней Азии культуры, оказывавшей потом влиние на передне-азиатские области. Односторонним преувеличением ного из этих двух фактов объясняются противоречивые мнения еных и полемика, иногда очень резкая, по вопросу о значении сточного Ирана в мировой культурной истории. Стржиговский, иступающий в своей книге ревностным защитником самостоятельго культурного значения восточного Ирана, имел предшественка в лице ориенталиста Martin'a Hartmann'a; еще в 1905 г. стонник противоположного мнения, Fr. Sarre[3] в своей полемике Hartmann'ом опирался на взгляды Стржиговского. В 1916 г. artmann доказывал[4], что восточные области, именно трапеция

[1] Читан в Академии 15 февраля 1922 г.

[2] J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen bens, Lzg. 1917. Доклад об этой книге был прочитан в Академии Е. Ч. Скржинской 7 декабря 1921 г.

[3] OLZ, VIII (1905), 346 и сл.

[4] MOS, IX_2, 148.

с углами Мерв-Самарканд-Герат-Балх, «постоянно и во всех отношениях» (unablässig, in allen Beziehungen) оказывали живительное влияние на западную часть мусульманской Азии, и этому северо-востоку молодой ислам с самого начала был обязан лучшими своими силами. Совершенно противоположное мнение высказано уже после книги Стржиговского другим ориенталистом, E. Herzfeld'ом[1]. Herzfeld доказывает, что восточный Иран до греко-бактрийского царства не имел никакого самостоятельного культурного значения; успех греческого искусства в этой местности объясняется именно тем, что греки имели перед собой девственную почву (jungfräulicher Acker). При сасанидах восток Ирана снова во всем уступал западу, также в первые века ислама, до III в. хиджры или IX в. по Р. Х.

I.

Полное и беспристрастное сопоставление фактов затрудняется, во-первых, невозможностью точного хронологического, иногда и географического, приурочения многих памятников иранской культуры, духовной и материальной, во-вторых, скудостью письменных известий о восточном Иране, сравнительно с западным, за весь домусульманский период. Памятником, относящимся ко времени задолго до начала письменных известий, признаются курганы около селения Анау, Закаспийской области, исследованные в 1903 и 1904 гг. экспедицией R. Pumpelly[2], во второй раз под руководством археолога H. Schmidt'a, но вопрос о месте этого памятника в культурной истории человечества до сих пор не выяснен. Schmidt относит начало культуры в Анау ко времени около 2000 лет. до Р. Х., тогда как Pumpelly отодвигает эту культуру гораздо дальше в глубь веков, до IX тысячелетия. На основании, повидимому, определений Pumpelly ученик Стржиговского E. Diez[3] называет исследованную экспедицией Pumpelly местность около Анау «древнейшими известными до сих пор культурными оазисами человечества» (die ältesten bisher bekannt gewordenen Kulturoasen der Menschheit überhaupt);

[1] Khorasan. Denkmalsgeographische Studien zur Kulturgeschichte des Islam in Iran. DI, XI, 1920 (том вышел в 1921 г.).

[2] Explorations in Turkestan. Expedition of 1903, under the Direction of Raphael Pumpelly. Washington 1905.—Expedition of 1904, by Raphael Pumpelly, director of the expedition, Wash. 1908.

[3] E. Diez, Churasanische Baudenkmäler, I, Berlin 1918, 1.

с другой стороны. Herzfeld, повидимому, основательно доказывает, что научное значение имеют только хронологические определения Schmidt'а. Экспедицией было отмечено сходство между анауской керамикой и керамикой нижнего слоя Суз[1]. Сопоставляя анаускую культуру с эламской и отчасти с сумерийской, покойный Б. А. Тураев[2] был склонен относить анауские памятники к более древнему периоду и потому выводить сумерийцев с северо-востока. Herzfeld также признает сходство анауской керамики с сузской, но видит в первой скорее признаки упадка, чем признаки более ранней стадии, т. е. считает сузскую культуру более примитивной. Вопрос обсуждался и в нашей Академии, причем, если не ошибаюсь, даже родство обеих культур было признано недостаточно доказанным.

Второй вопрос, относящийся к культурному значению восточного Ирана в древности, связан с вопросом о происхождении Авесты. По вопросу, как о хронологическом, так и о географическом приурочении Авесты существовали, как известно, самые различные мнения; за последние десятилетия иранисты большею частью высказывались в пользу до-ахеменидского периода и восточного Ирана. Herzfeld приводит мнение Andreas'а, что диалект древнейших гимнов Авесты, гатов, есть диалект Согда или Бухары, и мнение Marquardt'а о Хорезме, как родине Зороастра и его религии. Сам Herzfeld, однако, полагает, что на основании новейших открытий в Малой Азии, в Богазкее[3], вопрос будет пересмотрен в пользу западной части иранского мира; таков, повидимому, вывод цитуемой им работы Hüsing'а[4]; кроме того им цитуется статья Forrer'а[5]. Заглавия обеих статей показывают, что о Богазкее теперь имеется несравненно более богатая литература, чем та, которая использована в «Истории Древнего Востока» Б. А. Тураева; эта литература, если не ошибаюсь, до сих пор почти совершенно недоступна русским ученым, — потому приходится оставить открытым вопрос, насколько ей суждено отразиться на выводах о древней культурной истории Ирана.

[1] Замечания о керамике также принадлеж·
179).

[2] История Древнего Востока$_2$, I, 68.

[3] Или, как писал Тураев, Богазкеое (ео передает здесь звук

[4] Widèwdad I und die Heimat des Avesta, MGG, 1919.

[5] Die acht Sprachen der Boghazköi-Inschriften, SPAW, 1919.

Насколько можно судить по имеющимся в нашем распоряжении отрывочным сведениям [1], главные выводы, к которым привели некоторых немецких ученых открытия в Богазкее, следующие: 1) отделение саков от иранцев, в качестве особой, наравне с индийцами и иранцами, ветви арийцев (в смысле азиатских индоевропейцев); 2) причисление тех арийцев, присутствие которых в Малой Азии и северной Месопотамии предполагалось и прежде, хотя только на основании названий богов, специально к индийской ветви [2]. Стржиговскому эти выводы еще в большей степени, чем его противнику Herzfeld'у, представляются окончательным приобретением науки; данные о порядке и времени движения народов приводятся в его книге не в виде предположений, но в виде фактов, не подлежащих сомнению. Иран, по его мнению, первоначально был населен народностями кавказской, т. е. по терминологии Н. Я. Марра, яфетической группы. Стржиговский [3] отмечает следы влияния этой группы далеко на востоке, где мы, по замечанию Hüsing'a [4], имеем в так называемом тохарском языке кавказский комитативный суффикс šil; на употребление этого суффикса одинаково у хеттов в Богазкее и у тохарцев обращает внимание и Ed. Meyer [5]. Herzfeld тоже считает доказанным существование einheitlicher Urbevölkerung Vorderasiens. Индоевропейцы шли, по мнению Стржиговского [6], из Европы через Кавказский перешеек, причем первыми двинулись индийцы, около 1700 г. до Р. Х., за ними шли и оттесняли их к востоку, начиная приблизительно с 1000 г., иранцы; третьим арийским клином между семитами и турками сделались саки, двигавшиеся не через Кавказ, а путями к северу от Каспийского моря, в Туркестан и оттуда в Авганистан, где они сделались также клином между иранцами и индийцами. Едва ли, однако, и новейшие откры-

[1] См., например, статью Hüsing'a, Die Inder von Boghaz-Köi, в сборнике, поднесенном в 1921 г. И. А. Бодуэну де Куртенэ (Prace Lingwistyczne, Kraków, 1921, 151—162). Hüsing ссылается на свою статью Völkerschichten in Iran, MAGW, 1916.

[2] В прежнее время, наоборот, именно присутствие индийцев на крайнем западе Азии признавалось совершенно невероятным; ср. слова Ed. Meyer'a (Gesch. des Altertums$_2$, I, 2, 1909, 808: ohnehin wird man hier, im äussersten Westen des arischen Gebiets, keine Inder suchen).

[3] Altai-Iran, 132.

[4] Цитуется упомянутая выше статья Hüsing'a, Völkerschichten.

[5] У. с., 802.

[6] Altai-Iran, 187 и сл.

тия могут лишить силы довод, много раз приводившийся, в том числе Meyer'ом [1], против гипотезы о движении иранцев из Европы через Кавказ: именно в западных областях, в том числе и в областях, прилегающих к Кавказу, неарийские элементы держались гораздо дольше, чем в восточных. Для тех, кто находится под впечатлением этого несомненного факта, та уверенность, с которой Стржиговским рисуется картина передвижения народов, не может не показаться преждевременной.

II.

Herzfeld полагает, что в эпоху ахеменидов восточно-иранские [2] области не имели никакого значения в истории государства и народа; подчинение их было закончено при Дарии, и остальная часть ахеменидского периода была для них эпохой продолжительного мира (lange Friedenszeit). Это мнение основано только на отсутствии письменных известий о войнах на востоке и опровергается другими данными. При Ксерксе Хорезм и часть Индии были провинциями ахеменидского государства, хорезмийцы и индийцы принимали участие в походе на Грецию; между тем, при Александре как в Хорезме, так и в пограничных областях Индии правили независимые от персидского царя государи. Очевидно, непрочное торжество на западе, куда после Дария было обращено исключительное внимание ахеменидов, торжество, выразившееся в Анталкидовом мире и в покорении отпавшего Египта, было куплено ценой утраты некоторых областей на востоке; едва ли такая утрата могла иметь место без нарушения того глубокого мира, который предполагается Herzfeld'ом. Очень вероятно, что отпадение Хорезма совершилось только в IV в., так как в конце V в. в элефантинских папирусах еще упоминается в Египте солдат хорезмийского происхождения [3].

[1] У. с., 809: dieser Weg (через Кавказ) hätte sie zunächst in die Gebirge Armeniens und Nordmediens geführt; hier aber sitzen, wie wir gesehen haben, durchweg nichtarische Stämme.

[2] С точки зрения представителей новейшей теории надо было бы сказать «сакские», так как по этой теории иранцев к востоку от современного Ирана, т. е. Персии, вообще никогда не было.

[3] Ed. Meyer, Der Papyrusfund von Elefantine, Lzg. 1912, 28. Имя Dargman встречается в Средней Азии и при исламе: الدرغمان الفرغانى у Таб., III, 1362,

Если восточное происхождение Авесты остается не вполне доказанным, то более ясно, как я постарался доказать в своей статье «К истории персидского эпоса»[1], первенство востока в истории иранского эпического творчества. На это указывает явная бактрийско-сакская тенденция эпических рассказов, переданных у Ктесия, и сохраненная Харесом Митиленским древнейшая версия эпизода, вошедшая также в Шах-Намэ Фирдоуси, причем у Хареса эпизод приурочен к востоку, у Фирдоуси—к западу. Рассказ Хареса интересен еще в том отношении, что указывает на некоторую связь между эпическим творчеством и изобразительным искусством; по словам Хареса, изображения, относившиеся к эпизоду эпоса, часто встречались в храмах, дворцах и частных домах. Этим рассказом мог бы воспользоваться, но не воспользовался Стржиговский, в подкрепление своего мнения[2], что в ахеменидскую эпоху рядом с придворным искусством, всецело проникнутым иноземным влиянием и совершенно чуждым народу (на это указывает и Тураев)[3], было народное, впоследствии устоявшее даже против греческого влияния. Этим также опровергается мнение Herzfeld'a, будто греки в области искусства нашли в восточном Иране совершенно девственную почву.

Со времени Александра восточный Иран, даже независимо от установления в нем более прочного, чем в западном, влияния греческого искусства, получил перед западным новое преимущество, вследствие установления гораздо более оживленных, чем прежде, сношений с Индией, со II в. до Р. Х. также с Китаем. Как быстро изменились отношения между западной Азией и Индией, видно уже из сопоставления походов Александра, впервые встретившего индийских боевых слонов во время столкновения с Пором, с войнами диадохов: во время битвы при Ипсе, в Малой Азии (301 г.), в войске Селевка и Лисимаха было 400 слонов, в войске их западных противников, Антигона и Димитрия,—75[4]. С этим фактом, указывающим на влияние Индии в области материальной культуры, можно сопоставить факт из области духовной культуры: рассказ надписей

[1] ЗВО, XXII, 257 сл.

[2] Altai-Iran, 380 сл.

[3] Тураев, у. с., II, 213 сл.

[4] Плутарх, Димитрий Полиоркет, гл. 28. Селевк получил от Чандрагупты 500 слонов Страбон, § 724).

Ашоки об отправлении послов-миссионеров к греческим владетелям, причем крайний северо-западный предел маршрута посольств, Эпир, оказывается и крайним пределом распространения индийских боевых слонов. В войске Пирра эпирского были слоны с индийскими проводниками[1]; в Италии слонов впервые увидели во время походов Пирра[2].

Сближение греков с Индией и успехи в Индии греко-бактрийских царей создали так называемое греко-буддийское искусство, впоследствии, после установления сношений с Китаем, получившее широкое распространение в Средней Азии и на Дальнем Востоке, может быть и на юго-востоке (отмечаются следы влияния греко-буддийского искусства, хотя и претворенного промежуточным индийским влиянием, на памятниках буддийской культуры острова Явы[3]). Гораздо менее ясен до сих пор вопрос, какое влияние оказала греко-буддийская культура на западную часть Ирана и другие передне-азиатские области. Попытка распространять буддизм на западе, за пределами Индии и Средней Азии, после Ашоки не возобновлялась, и совершенно неудачно один из современных англо-индийских ученых[4] старается доказать, что Ка'ба была буддийским храмом или монастырем, полным изображений в духе школы махаяна. На ход распространения на запад элементов индийской, греко-бактрийской и потом буддийской культуры, однако, могло оказать влияние постепенное политическое объединение Ирана под властью династии восточно-иранского происхождения, парфянских арсакидов, причем и в Парфию арсакиды явились, как выходцы из средне-азиатских степей, во главе народности парнов, родственной скифам или сакам; со II в. до Р. Х. происходит движение самих саков из Средней Азии спачала на юг, где они дали название области Сеистан, первоначально Сакистан, потом на запад. Парфянам и сакам в книге Стржиговского придается, как известно, большое значение в истории искусства; по его мнению, у парфян была художественная промышленность, рассчитанная на внешний сбыт, и так называемые саса-

[1] Дионисий Галикарнасский, Ant. Rom., XIX, 14.

[2] Ср. латинские тексты у O. Schrader'a, Reallexicon der indogermanischen Altertumskunde, Strassb. 1901, 181.

[3] Ср., например, древне-яванское изображение бога Манджушри в «добавочных приложениях» переводчика к книге R. Pischel, Будда, его жизнь и учение, перевод под ред. Д. Н. Анучина, М. 1911, 186.

[4] E. B. Havell, Handbook of Indian Art, L. 1920, 106.

индские серебряные блюда обнаруживают mehr parthische als sasanidische Färbung[1]; город Хатра в северной Месопотамии был für Araber von Saken oder Armeniern erbaut[2]. Приходится согласиться с мнением Herzfeld'а, что эти предположения не могут быть подтверждены фактами; пока не найдено никаких парфянских или сакских сооружений на родине этих народов, трудно было бы объяснить происхождение тех памятников, которые были сооружены при арсакидах в завоеванных ими областях, и тех черт, которыми эти памятники отличаются от ахеменидских.

С другой стороны, едва-ли прав Herzfeld, когда из факта отсутствия таких находок делает вывод о продолжавшейся культурной отсталости восточного Ирана сравнительно с западным и об отсутствии данных для влияния востока на запад. Argumentum ex silentio при изучении вещественных памятников еще более опасное оружие, чем при изучении письменных источников. «Царство тысячи городов», как греки называли Бактрию Евкратида, т. е. начала II в. до Р. Х., не дало нам до сих пор не только ни одной постройки этой эпохи, но даже ни одной греческой надписи; между тем, трудно сомневаться в городском строительстве в Бактрии и других восточноиранских областях Александра, селевкидов и местных греческих царей, трудно сомневаться и в том, что в этих городах, как во всем эллинском мире, ставились камни с надписями. Стржиговский предполагает в восточном Иране, как в Индии, влияние местного искусства, постепенно вытеснявшего греческое; в Индии это произошло со времени замены греческих династий кушанской, т. е. индо-скифской, и гупта, в Парфии со времени Митридата II (123-88 до Р. Х.), о чем, по словам Стржиговского, свидетельствуют арсакидские монеты[3]. Herzfeld старается доказать, что вопреки мнению Стржиговского при индо-скифских царях (которых он ошибочно, по примеру некоторых из своих предшественников, в том числе Chavannes'а и Foucher, называет турками) только Bautypen были индийскими, а Kunstformen der Architektur — греческими.

Арсакиды еще во II в. до Р. Х. вели войны с греко-бактрийскими царями и отнимали у них области, как Маргиану и Арию; арсакидские монеты с названиями этих областей показывают, что

[1] Altai-Iran, 103.
[2] У. с., 221.
[3] Altai-Iran, 188.

этим завоеваниям придавалось значение; такие же войны, иногда успешные, велись потом против индо-скифов. Но совершенно неизвестно, сопровождались ли войны мирным культурным обменом, в частности, подражали ли арсакиды греко-буддийской культуре своих восточных соседей. В истории буддийской литературы упоминается один арсакидский царевич II в. по Р. Х., но только как переводчик с санскритского языка на китайский[1].

Когда китайцы, в конце II в. до Р. Х., ознакомились с государством арсакидов, это государство переживало лучшую эпоху своей жизни; впоследствии ему не удалось удержать границы, установленные на востоке и на западе при Митридате I и определявшие международное положение арсакидской державы. Несмотря на выгодность торговли с Индией и Китаем, внимание арсакидов было обращено преимущественно на запад. Насколько можно судить по греческим известиям, ими для поднятия культуры восточно-иранских областей было сделано меньше, чем при Александре и селевкидах; селевкидами был создан Мерв, которому впоследствии была суждена такая блестящая будущность; арсакиды не связали своего имени ни с одним из восточно-иранских городов; по мере успеха их войн с селевкидами и распространения их владений на запад, в том же направлении передвигалась их столица. После перенесения столицы парфянской державы на Тигр, в Селевкию и Ктесифон, связь династии с ее коренными восточными областями должна была ослабеть; в середине I в. по Р. Х. от государства арсакидов отделилась Гиркания; в 59 г. послы, отправленные из Гиркании к римлянам, по словам Тацита[2], вернулись на родину из одной гавани берега Индийского океана, совершенно не коснувшись владений арсакидов. Из этого, как указал еще A. Gutschmid[3], наглядно видно, что последствием переселения арсакидов на запад было постепенное отпадение от них всех восточно-иранских областей, следовательно, утрата Ираном того положения в мировой торговле, которое было достигнуто во II в. до Р. Х. Митридатом II и восстановлено в III в. по Р. Х. сасанидами, вновь объединившими под своей властью весь Иран.

[1] F. W. K. Müller, Uigurica, II, B. 1911 (APAW, B. Nanjio, n° 1106).

[2] Annales, XIV, 25.

[3] Geschichte Irans, 1888, 134.

III.

Международное значение сасанидской культуры не подлежит сомнению и никем не оспаривается; Стржиговский только доказывает, что не следует преувеличивать значение сасанидской эпохи для успехов культуры в самом Иране и значение традиций той области, откуда вышли сасаниды. Иранское искусство было, по его мнению, Entwicklungsfactor не только со времени сасанидов; сасанидское искусство было не ренессансом ахеменидского, но примыкало к тем национальным, восточно-иранским традициям, которые составляли полную противоположность придворному искусству ахеменидов. В международном культурном обмене сасаниды только примкнули к тем мировым сношениям (Weltverkehr), которые до них получили в северо-восточном углу Передней Азии такое значение, как, может быть, нигде на земном шаре[1].

Herzfeld решительно опровергает предположение о влиянии на сасанидское искусство восточно-иранских элементов. Строительная и художественная деятельность проявлялась при сасанидах, по его словам, только на западе; таким же образом сасанидская живопись (от которой до нас не дошло никаких памятников, но характер которой определяется дальнейшей эволюцией искусства) заключала в себе только эллинистические элементы. Даже в мусульманскую эпоху первые известия о постройках в хорасанских городах относятся к началу аббасидского периода; дальнейшие успехи хорасанской культуры связаны с успехами шиитства, и в III в. хиджры или IX в. по Р. Х. восток и юго-восток, до тех пор находившиеся в полной зависимости от запада, энергично берут в свои руки руководство (übernimmt energisch die Führung). Попытка тахиридов в первой половине IX в. отделить Хорасан от аббасидского халифата указывает на час рождения (Geburtsstunde) шиитства, время саффаридов, саманидов и буидов, т. е. вторая половина IX в. и весь X в., соответствует времени его детства. Тогда же в Хорасане было создано искусство с резко выраженными местными особенностями, но получившее потом обще-национальное значение; в XI и XII веках оно было распространено сельджукидами до Багдада и Малой Азии, гуридами—до Дели. Дошедшие до нас памятники хорасанского искусства, относящиеся к началу XI в., очень близки к времени

[1] Altai-Iran. 135.

его возникновения; в половине IX в. его еще не было, иначе оно оказало бы влияние на постройки халифов в Самарре. Хорасан в III и IV вв. хиджры, т. е. в IX и X вв. по Р. X. создал шиитство, ново-персидскую национальность, ново-персидский литературный язык, искусство и строительную технику, alles zusammen und einheitlich. Только тот, кому недоступны источники хорасанской истории и культуры, видит перед собой уравнение со многими неизвестными, где решение можно только угадывать, но не выводить; в действительности, уравнение простое и решается оно просто и точно [1].

Herzfeld, однако, впадает в противоречие с самим собой; в одном месте [2] он говорит, что при сасанидах получили господство южно-персидские письмо и язык и что от этого языка, а не от индийского и восточно-персидского, происходит современный литературный язык Персии (heutige Schriftsprache); в другом месте, как мы только что видели, создание этого языка приписывается хорасанцам. Еще менее простительно для ориенталиста связывать с шиитством возникновение таких правоверных династий, как тахириды и саманиды. Шиитом был именно аббасидский халиф Мамун; именно под влиянием хорасанца Тахира, основателя династии тахиридов, Мамун, по крайней мере по внешности, отказался от зеленого цвета алидов и вернулся к черному цвету аббасидов [3]. Эти противоречия и фактические неточности наглядно показывают, что в построениях Herzfeld'а произвольным, несогласным с фактами гипотезам принадлежит не менее значительное место, чем в построениях Стржиговского и его школы. Мнимые простота и ясность достигаются в данном случае, как часто бывало в науке, не посредством исчерпывающего изучения источников, но посредством произвольного, одностороннего подбора фактов и еще более произвольной их группировки.

Несостоятельность построений как Herzfeld'а, так и Стржиговского объясняется, по моему мнению, тем, что Herzfeld'ом слишком мало выдвинут факт существования при сасанидах буддийского Ирана, имевшего потом для мусульманской культуры не меньше

[1] DI, XI, 174.

[2] Там же, 147.

[3] Табари, III, 1037, внизу; Табари—Ибн-Аби-Тахир Тайфур. كتاب بغداد (изд. Келлера), ٣.

значения, чем Иран сасанидов[1]. Стржиговским слишком мало обращено внимания на высокий политический и культурный уровень сасанидского Ирана сравнительно с арсакидским и на последствия этого политического и культурного прогресса Ирана для Средней Азии. Кроме того, Herzfeld'ом преувеличивается единство и цельность сасанидской культуры, в ущерб ее преемственной связи с культурой арсакидского периода; Стржиговский слишком смело связывает с парфянами и саками, как народностями, и с их восточным происхождением такие явления в области культурной жизни, которые впервые отмечаются в эпоху арсакидов, но не на их первоначальной родине, а только в покоренных ими западных областях, особенно в Месопотамии и в пограничных с нею местностях Ирана.

Не подлежит сомнению, что для культурной истории Ирана господство арсакидов не прошло бесследно. Возвышение династии восточно-иранского происхождения способствовало дальнейшему развитию процесса, начавшегося еще при ахеменидах—обращению эпоса восточно-иранского происхождения в достояние всего иранского народа. Цикл преданий, группирующихся около легендарного сакского героя Рустама, и другие восточно-иранские сказания получили широкое распространение не только в западной Персии, но и в Армении; именами легендарных персидских царей были вытеснены не только имена ахеменидов, но и самое название их династии; не только при исламе, но и в последние века до-мусульманского периода постройки Дария и Ксеркса считались постройками мифических царей древности[2].

Труднее предположить влияние востока на иранскую письменность; состояние культуры парфян едва ли позволяет предполагать у них до их вторжения в Мидию существование письменной литературы. В эпоху арсакидов, вероятно в I в. по Р. Х., был восстановлен текст священного писания зороастрийцев, Авесты, считавшийся утраченным со времени Александра; но эта работа и вообще все заслуги арсакидов перед религией Зороастра тесно связаны с их господством в Мидии; к Азербайджану, т. е. северо-западной части древней Мидии, в эту эпоху были приурочены предания о жизни Зороастра. Возникший при арсакидах так называемый средне-

[1] Относящиеся сюда факты приведены мною еще в 1912 г. в сборнике в честь Goldziher'a (ZA, XXVI, 260).

[2] ЗВО, XXII, 268 сл.

персидский литературный язык, на котором, между прочим, написано толкование к Авесте, зенд, был назван пехлевийским, т. е. парфянским (pahlava, как известно, — позднейшая форма слова parthava), и сохранил это название даже после падения арсакидской династии, но нет никакого основания полагать, чтобы парфяне принесли этот язык с собой из своей восточной родины. Армянские писатели сближали слово pahlava с названием города Балха[1]; персы мусульманского периода производили это слово от области Pahlau или Pahla[2], которую помещали в Мидии, т. е. им было известно только северное, а не восточное происхождение этого термина. Ни при арсакидах, ни при сасанидах не было сделано попытки вернуться в области догматики к первоначальному зороастризму и вступить в борьбу с влиянием эллинского и, в особенности, эллинистического язычества: очень неудачно, поэтому, Стржиговский[3] сопоставляет религию Ирана, как самостоятельное «дальнейшее развитие» (Weiterbildung) маздаизма, с реакцией против греческого влияния в области искусства. С другой стороны, сохранение за литературным языком и при сасанидах названия пехлевийского, т. е., парфянского, не говорит, конечно, в пользу мнения Herzfeld'а о полном преобладании в этом языке, со времени сасанидов, южно-персидских элементов. Вообще сохранение за Ктесифоном и при сасанидах значения столицы, сохранение за храмом главного города тогдашнего Азербайджана значения первой религиозной святыни Ирана, куда и сасанидские цари совершали паломничество[4], без всякой попытки противопоставить прежним центрам политической и религиозной жизни какие-нибудь южно-персидские города, — все это указывает на гораздо более тесную, чем полагает Herzfeld, преемственную связь сасанидской эпохи с арсакидской.

В области искусства, как особенность парфян, в книге Тураева

[1] Ср. примечание К. П. Патканова к его переводу Себеоса, 179 о Моисее Хоренском. Выражение Себеоса (перев., 13): «из того же царствующего рода парфян и пахлавов» также заставляет предполагать, что тожество слов pahlava и parthava ему не было известно.

[2] فهلو у Якута, III, 925; فهلة в Фихристе 13,3 (определение одинаковое, у Якута с ссылкой на Хамзу Испаханского).

[3] Altai-Iran, 301.

[4] Ср. об этом храме Бартольд, Историко-географический обзор Ирана, 138 и 143; A. V. W. Jackson, Persia past and present, 124 сл.; Бартольд, К вопросу о полумесяце, как символе ислама (ИАН, 1918, 475 сл.).

[5] Тураев, у. с., II, 365.

отмечены кладбища со своеобразными глиняными эмалированными саркофагами-башмаками и глиняными фигурками лошадей и всадников. Эти саркофаги сближали по их внешнему виду не столько с башмаками, сколько с туфлями; высказывалось также мнение, что саркофаг с вложенным в него трупом изображал завернутого в пеленки младенца[1]. Во всяком случае, мы встречаем этот тип саркофагов только в Месопотамии; вопрос о них находится и теперь, если не ошибаюсь, в том же состоянии, как в половине XIX в., после раскопок Loftus'а в Варке и Layard'а в Ниффере[2]. Loftus старался доказать, что существование таких кладбищ не находится в противоречии с известиями греческих источников о чисто зороастрийских погребальных обрядах парфян, что трупы не зарывались в землю, а выставлялись на поверхность земли и потом заносились песком: но помещение в саркофаг не одних костей, а целого трупа, притом в саркофаг крытый, никак нельзя было бы примирить с предписаниями религии Зороастра. Приурочение этих саркофагов к парфянам основано преимущественно на найденных рядом с ними статуэтках, из которых одна изображает лежащего парфянского воина с чашей в левой руке. Принесли ли парфяне эти саркофаги и это искусство с востока, остается не выясненным, пока не найдены парфянские кладбища на востоке, в том числе гробницы парфянских царей около города Ниса (теперь городище к западу от современного главного города Закаспийской области, Асхабада. Layard был склонен относить саркофаги к времени от II или I в. до Р. Х.—до нашествия арабов в VII в. по Р. Х., т. е. не только к арсакидскому, но и к сасанидскому, хотя доказательств возможности такого позднего происхождения саркофагов он не приводит.

Больше значения для будущности иранского искусства имели появляющиеся в парфянскую эпоху, в том числе на барельефах, изображения всадников. Известен барельеф на той же скале Бисутун, на которой находится знаменитая надпись Дария, почти совершенно уничтоженный в начале XIX века ради помещения на той же скале современной арабской надписи[3]. Барельеф, как видно из греческих надписей, относится к царствованию Готарза, т. е. к

[1] F. Justi, Geschichte der orientalischen Völker im Altertum, 135.

[2] Layard, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon, L. 1853, 558-560. Loftus, Travels and researches in Chaldaea and Susiana, L. 1857, 203—213.

[3] Jackson, Persia, 209.

половине I в. по Р. Х. и заключал в себе грубое изображение двух вооруженных копьями всадников, причем один преследует другого; странно, что именно над головой преследуемого всадника находилось изображение Ники или ангела победы с венком в руке. Барельефы и статуи с изображениями всадников составляют и при сасанидах существенное отличие средне-персидского искусства от древне-иранского; преемственная связь в этом отношении сасанидского искусства с арсакидским не подлежит сомнению, хотя уже барельефы начала сасанидской эпохи, III в. по Р. Х., представляют огромный шаг вперед по сравнению с барельефами I в. Вполне естественно, что эти изображения явились под влиянием движения на запад таких конных народов, какими были парфяне и саки; но пока не найдено таких скульптурных изображений в восточно-иранских областях, остается открытым вопрос, было ли такое искусство у парфян и саков на их родине, или оно было создано для арсакидов, уже после завоевания ими западных областей, западно-иранскими или греческими художниками. Так называемый аму-дарьинский клад, в виду крайней шаткости и противоречивости сведений о его происхождении, едва ли даст материал для достоверных выводов; в этом кладе мы находим как изображения всадников, так и свойственные ахеменидскому искусству изображения пеших копьеносцев [1].

IV.

Для выяснения культурной истории Средней Азии первостепенное значение имеют, конечно, результаты экспедиций XX в. в Китайский Туркестан; в найденных ими памятниках Стржиговский видит Zeugen einer Mischkultur, die alle bisherigen Vorstellungen von Zentralasien über den Haufen werfen [2]. Попытка дать исчерпывающую характеристику этих открытий была бы преждевременной, пока ни одна экспедиция не обнародовала полного отчета о своих работах [3]; но едва ли и теперь будет слишком смело утверждать, что участие саса-

[1] Ср., например, соответствующие изображения в издании И. И. Толстого и Н. П. Кондакова, Русские древности, II, Древности скифо-сарматские.

[2] Altai-Iran, 153.

[3] 5 февраля 1922 г. пишущий эти строки узнал о получении С. Ф. Ольденбургом экземпляра, едва ли не первого в России, обширного (пятитомного) труда Stein'a «Serindia», составленного при участии Chavannes'a и Pelliot. Вероятно, этот труд будет положен в основу при дальнейшем изучении до-мусульманской культуры Средней Азии.

индского Ирана в создании этой смешанной культуры становилось все более значительным и достигло высшего предела накануне падения сасанидской империи. В истории государства сасанидов мы не видим, как в истории многих других восточных государств, картины постепенного упадка; не прошло и двух десятилетий между высшим расцветом могущества сасанидов, когда их войска занимали все азиатские области Византии и Египет и осаждали Константинополь, и катастрофой, связанной с арабским нашествием. К последним временам сасанидской династии относятся также высшие достигнутые при них успехи Ирана в деле развития городской жизни, торговли и промышленности. Еще быстрее происходила эволюция [1] в том же направлении в первые века ислама; по мнению Grünwedel'я, в Турфане влияние персидских форм становится более или менее заметным только с VIII в.; этот же век является, по его словам, «границею древнейшей истории, как политической жизни, так и искусства» [2].

Известиями китайских и византийских источников [3] вполне устанавливается, что в конце VI и в начале VII в. начинается более широкая торговая деятельность согдийцев, основавших ряд торговых колоний в Средней Азии до границ Китая. К этому же времени, к VII в., относится вытеснение из Самарканда [4] и других местностей современного русского Туркестана буддизма; в первые века ислама здесь были распространены, кроме туземного зороастризма, только религии, принесенные с запада, из государства сасанидов—христианская, еврейская и манихейская; буддизм сохранял до победы ислама господство только в бассейне верховьев Аму-дарьи, по обе стороны главной реки, т. е. в пределах нынешнего Авганистана и бывшего Бухарского ханства.

Сведения китайских источников показывают, что городская культура тогда еще стояла выше в буддийском Иране, чем в областях к северу от него, откуда буддизм был вытеснен. Размеры главного тогда города Туркестана, Самарканда, точно определяются

[1] Данные о ней в упомянутой выше моей статье в ZA.

[2] ЗВО, XVIII, 069.

[3] В последний раз сопоставлены у E. Chavannes, Documents s Turcs, occidentaux. СПб. 1903. О согдийских колониях еще P. (1916), 111 и сл.

[4] Ср. особенно данные об этом городе у Сюань-цзана, Histoire de la vie de Hiouen-Thsang, trad. par St. Julien, 59 и сл.

размерами соответствующего ему городища Афрасиаб, около шести верст в окружности и несколько меньше двух квадратных верст; остальные города, в том числе город, находившийся на месте Ташкента, были значительно меньше. В буддийском Иране такое же пространство (по китайскому определению 20 ли) занимал так же второстепенный город, как Термез и несколько других[1]. Главный город буддийского Ирана, Балх, был повидимому таким культурным центром, какого не было в других местностях Средней Азии, не было, вероятно, и в государстве сасанидов к востоку от Месопотамии.

Подобно ахеменидам, сасаниды иногда пренебрегали своими восточными окраинами и ради достижения успехов на западе мирились с территориальными потерями на востоке; все же восток, благодаря торговле с Индией и Китаем, имел для них несравненно больше значения, чем для ахеменидов. В Хорасане при сасанидах возник, между прочим, такой значительный впоследствии город, как Нишапур. В гораздо большем пренебрежении находились в то время западные области иранского плоскогорья. Уже в средневековой мусульманской географии[2] отмечен факт, что даже на пути через Хамадан, главном пути, прорезывавшем государство с запада на восток, постройки сасанидов доходили только до перевала Эльвенд, составляющего западную границу плоскогорья. В центре Персии вместо города Испахана, которому была суждена такая блестящая будущность в мусульманский период, при сасанидах и в первые века ислама был только небольшой город Джей, к востоку от современного города, на месте которого с V в. была еврейская слобода, сделавшаяся большим мусульманским городом, вероятно, со времени халифа Мамуна (813-833), когда на монетах вместо слова «Джей» появляется слово «Испахан». Благодаря географу испаханцу Ибн-Русте[3] мы имеем подробное описание Джейя, из которого видно, что город имел 6000 арабских локтей[4], т. е. несколько больше трех километров, в окружности; с этим можно сопоставить простран-

[1] Сведения о величине городов особенно у Сюань-цзана, Hiouen-Thsang, Mémoires sur les contrées occidentales, trad. par St. Julien.

[2] Ср. текст Ибн-ал-Факиха, BGA, V, 229, и тот же текст у Якута, IV, 985 внизу.

[3] BGA, VII, 160 и сл.

[4] При изучении развалин Самарры размер арабского локтя был определен Herzfeld'ом в 51,8 см. (DI, IV, 199).

ство сасанидского Мерва, определяющегося размерами городища Гяур-кала, квадрата, сторона которого равна двум верстам. На месте Джейія сохранились и теперь мусульманские развалины, в том числе и минарет, никем еще не исследованный[1]; как мало до сих пор изучены памятники прошлого Персии, видно из того, что даже местоположение Джейія или Шахристана, совершенно ясно указанное в источниках и путешественником XVII в. Chardin'ом[2], в современной научной литературе, в том числе и представляющем свод установленных наукой данных Grundriss der iranischen Philologie, определяется неверно, и его помещают к югу от Испахана, на месте возникшего только в XVII в. пригорода, Джульфы[3]. Факт, что Мерв был больше Испахана, характерен для того места, которое занимал тогда восточный Иран по сравнению с центральным. Для эпохи сасанидов, еще более чем для эпохи ахеменидов, справедливо сказанное о Бактрии покойным M. van Berchem'ом в одном из его писем ко мне, что Бактрия была das nächste Kulturfocus nach Mesopotamien gegen Osten hin.

Для сопоставления сасанидского искусства с греко-буддийским больше всего материала, вероятно, даст изучение открытых Stein'ом[4] в Сеистане, пограничной области сасанидского государства, развалин буддийского монастыря, первых на иранской почве, с эллинистической стенной живописью. Но некоторый материал для изучения результатов скрещивания влияний сасанидского и греко-буддийского имеется и теперь, хотя бы в известных глиняных урнах или оссуариях[5] с сасанидскими орнаментами и греческими головками, представляющих до сих пор археологическую особенность русского Туркестана, не поддающуюся, как памятник искусства, никакому сближению с находками, сделанными в других странах; всего менее общего между туркестанскими оссуариями и «парфянскими» саркофагами Месопотамии. Заслуживал бы также внимания, до сих пор,

[1] О нем и вообще о развалинах Джейія несколько лет тому назад было сделано сообщение В. А. Ивановым в студенческом Кружке Ориенталистов.

[2] Ср. Бартольд, Иран, 114 сл.

[3] Grundriss, II, 485.

[4] Sir A. Stein, A third journey of Exploratio sia (GJ, 1916, Aug.-Sept., 62).

[5] О них, как известно, существует обширная литература, см. мою статью в ИРК, n° 8, 47 и сл. Из более поздних работ ср., например, статью К. А. Иностранцева, ЖМНП, 1909, март, и замечания его же, ЗВО, XXIV, 137.

кажется, не отмечавшийся факт согласия письменных известий различного происхождения о широком распространении в восточно-иранском мире в последние века до и в первые века после мусульманского завоевания скульптурных изображений животных. При изучении турфанских памятников фигуры животных производили сильное впечатление и на современных исследователей; Grünwedel, может быть, не без некоторого преувеличения, говорит: «изображения тигров, львов и тому подобных животных (в пещерах) настолько натуральны, что, я, видя их, выскакивал, чтобы взять оружие, которое оставил у входа»[1]. В 568 г. византийские послы видели в ставке турецкого хана, к северу от Кучи, позолоченное ложе, поддержанное четырьмя золотыми павлинами, и изваяния животных из серебра, ничем не уступавшие произведениям византийского искусства. Китайские историки при описании мелких туркестанских княжеств несколько раз упоминают о золотых престолах, в виде изображений животных, большею частью баранов; престол бухарского владетеля имел вид золотого верблюда[2]. В 743 г. бухарский наместник Хорасана Наср-ибн-Сейяр, отправляя подарки на запад, велел приготовить кувшины из золота и серебра, изображения газелей, головы хищных зверей и горных козлов[3]. По словам бухарского историка Наршахи, родившегося в 899 г., еще при его жизни на одном из бухарских базаров открыто продавались «идолы», т. е., вероятно, глиняные фигуры людей и животных; из слов историка, что такой обычай еще был в его время, можно заключить, что этот пережиток до-мусульманского периода успел исчезнуть ко времени составления его труда, написанного в 943 г. или в 944 г.[4] Во второй половине X в. географ Ибн-Хаукаль[5] видел на самаркандских площадях вырезанные из кипариса фигуры лошадей, быков, верблюдов и диких зверей; животные как бы осматривали друг друга, готовясь выступить в бой, т. е. изображения казались сделанными очень реалистично.

Сопоставление этих известий за период от VI до X вв. наглядно показывает, что восточно-иранское искусство в последние века до и

[1] ЗВО, XXIII, 071.
[2] Иакинф, Собрание сведений, III, 183 (
[3] Табари, II, 1765, 9.
[4] Обо всем этом в упомянутой выше моей статье об оссуариях.
[5] BGA, II, 365, 11.

и первые после мусульманского завоевания должно быть рассматриваемо, как одно целое, и что временем завоевания нельзя пользоваться для установления terminus ante quem; еще Hartmann[1] полагал, что найденные в Самарканде фигуры людей и животных не могут быть отнесены к времени после 712 г., года завоевания города арабами. Влияние несомненно существовавшего, но далеко не всегда соблюдавшегося религиозного запрещения могло сказываться только постепенно. Последним, более чем жалким остатком некогда существовавшего искусства, может быть, является обычай, существующий теперь в Средней Азии и упомянутый в одной из статей А. А. Семенова[2],—вырезывание из твердой земли комьев, в виде лошадей, кошек, овец и т. п., для очень тривиальной цели, связанной с отправлением естественных надобностей. Известно, что религия не запрещает мусульманину иметь у себя изображения живых существ, если обстановка, в которой они хранятся, и цели, для которой они употребляются, исключают всякую возможность предполагать, что им оказывается неподобающее уважение[3].

V.

В статье Herzfeld'а дается список построек, воздвигнутых в первые века ислама, не претендующий на полноту, но и этой оговоркой трудно было бы оправдать такие пробелы, как умолчание о постройке арабами близ разрушенного Балха нового города Барукана и потом, в 725 г., оставление Барукана ради восстановления, под руководством Бармака, потомка бывших буддийских жрецов, старого Балха. Особенно характерен этот последний факт[4]; едва ли не во всех других случаях жизнь из до-мусульманских городов прочно переходила в города, строившиеся арабами; только в восточном, буддийском Иране культура покоренных одержала над завоевателями такую победу, как уничтожение построенного арабами города ради восстановления города до-мусульманского периода. Этот факт наглядно показывает, что первенство Хорасана, которое Herzfeld считает определившимся только в аббасидский

[1] Его слова приведены в моей статье в ИРК, 59.
[2] В Восточном Сборнике в честь А. Н. Веселовск
[3] C. Snouck Hurgronje, ZDMG. LXI, 188 и сл.
[4] О нем говорилось во многих моих работах; первоисточник—Табари, II, 1490.

период, в действительности было прямым наследием эпох сасанидской и омейядской и только на этой почве может быть объяснено.

На Балх и буддийский Иран указывают известия о начале восточно-мусульманского мистицизма и о возникновении мусульманской высшей школы, медресе[1]. Успехи как мистицизма[2], так и медресе связаны, однако, более с правоверным мусульманством, чем с шиитством; предполагаемого Herzfeld'ом религиозного единства Хорасана на самом деле не было. Шиитство утвердилось сначала только в одном из хорасанских округов, Бейхаке, с главным городом Себзеваром, причем о господстве там шиитства говорится не только при аббасидах, но уже при омейядах[3]. Турки-сельджукиды привели с собой из Хорасана не шиитских, а правоверных богословов ханифитского толка; даже округ Бейхак приобрел значение ученого и литературного центра (число ученых и писателей, носивших по своему происхождению прозвание Бейхаки, было очень значительно) совершенно независимо от шиитского состава населения округа и вопреки ему; в литературе указывается на противоположность между высокой и, очевидно, правоверной ученостью бейхакских богословов и крайними еретическими взглядами большинства населения[4].

Вопреки мнению Hartmann'а, было бы ошибкой утверждать, что в какую либо эпоху истории мусульманского мира культурные течения шли исключительно с востока на запад. В общем первенствующей в культурном отношении областью еще долго оставался арабский Ирак, древняя Вавилония; оттуда же распространялось на восток шиитство. Как медленно распространялись из Хорасана на запад элементы восточной культуры, видно хотя бы из судьбы тряпичной бумаги, с которой в Самарканде ознакомились уже в половине VIII в. и которая только в начале X в. дошла до Египта, где только в половине того же столетия окончательно вытеснила папирус[5]. При постройке в половине IX в. новой халифской сто-

[1] Ср. ЗВО, XXIII, 9.

[2] О биографии Ибрахима ибн Адхама и о сходстве этой биографии с биографией Будды — Бартольд, Ислам, 58. Из источников, например, Kashf al-Mahjub, transl. by R. A. Nicholson, 103; Tadhkiratu 'l-Awliya, ed. by R. A. Nicholson, I, 86.

[3] Ja'qubi, Hist., II, 397 и сл.

[4] Якут, I, 804,20.

[5] Этот вопрос подробно рассмотрен Karabaček'ом, Mitt. aus der Sammlung der Papyrus Erzh. Rainer.

лицы, Самарры, из Египта были выписаны мастера для изготовления папирусных свитков[1]. По аналогии с этим фактом можно вывести заключение, что вопреки мнению Herzfeld'а, отсутствие в самаррских постройках признаков влияния хорасанской архитектуры еще не доказывает, что этой архитектуры тогда еще не было.

Herzfeld совершенно не рассматривает ни вопроса, подвергался ли восточный Иран и в эпоху своего культурного первенства в каком нибудь отношении, хотя бы в области архитектуры, влиянию запада, ни вопроса о времени и причинах утраты этого первенства. Если с востока на запад, еще в до-мусульманский период, был принесен купол, то с запада востоком были заимствованы изразцы, уже при исламе, именно в ту эпоху сельджукидов, когда, по Herzfeld'у, шло распространение на запад местной восточно-иранской архитектуры. Под западным же влиянием установилось на востоке более широкое употребление жженого кирпича, с неизбежным в таких случаях ухудшением его качества, о чем наглядно свидетельствует сопоставление мервских городищ разных периодов в книге В. А. Жуковского — «Развалины Старого Мерва».

Что касается упадка Хорасана, то его обыкновенно связывают, по примеру Nöldeke[2], с пронесшимися над ним военными бурями; слова Nöldeke недавно повторил Diez[3], тем не менее называющий эпохой высшего процветания Хорасана эпоху тимуридов, когда эта область только что пережила нашествие Тимура. Совершенно отрицать влияние военных бурь, конечно, нельзя; установившееся в XIII в. культурное значение Шираза, до сих пор считающегося «жилищем науки» (دار العلم) и средоточием литературного вкуса, в значительной степени объясняется тем, что Фарс не подвергался монгольским опустошениям. Тем не менее, северный Иран в общем сохранил до сих пор экономическое и культурное превосходство над южным, хотя военным бурям он подвергался гораздо чаще. С большим основанием можно, повидимому, связать упадок Хорасана с возникновением при исламе больших городов в центральной Персии, когда арабскому Ираку, Вавилонии, мог быть противопоставлен персидский Ирак в западной части иранского плоскогорья, и уже не могло быть речи о Хорасане и Бактрии, как первых

[1] BGA, VII, 264,11.
[2] Grundriss, II, 144, n. 3.
[3] Churasanische Baudenkmäler, 7.

фокусах культуры к востоку от Месопотамии. Самый термин «Персидский Ирак» появился только в XII в.[1], но начало его возникновению было положено еще при аббасидах VIII и IX вв., когда был восстановлен Рей и впервые сделался большим городом Испахан. Таким образом, процессу, вызвавшему упадок Хорасана, было положено начало в то время, которое Herzfeld считает временем установления никогда, будто бы, раньше не существовавшего культурного первенства Хорасана. Как все другие процессы культурной истории, и этот процесс нельзя рассматривать как простое и ясное явление, поддающееся точному хронологическому определению. В самом Хорасане еще долго не было однородности культурных элементов; еще в начале XIV в., со вступлением на престол в Персии нового монгольского государя, раньше бывшего хорасанским наместником, мы видим движение из Хорасана на запад ханифитских богословов[2]; в том же XIV в. из старого центра шиитства, Себзевара, вышло шиитское политическое движение, охватившее весь Хорасан. В области архитектуры мы уже в эпоху Тимура и тимуридов не видим никаких признаков влияния востока на запад; постройки Тимура и его преемников воздвигались выходцами из городов западной Персии — Испахана, Шираза и Тебриза, как в предшествовавшую эпоху, при монгольском владычестве, монгольское государство в Средней Азии по уровню культуры не могло бы выдержать никакого сравнения с монгольским государством в Персии. Только в истории живописи, повидимому, были и потом примеры влияния востока на запад; так, есть известие, что в Турцию живопись была принесена при султане Баязиде II (1481-1512) выходцем из Туркестана, Баба-Наккашем[3].

При современном состоянии науки многое в культурном взаимодействии восточного и западного Ирана, конечно, остается неясным; но уже теперь можно сказать, что одинаково несостоятельными будут признаны как односторонние, часто произвольные теории Стржиговского и его школы, так и искусственные простота и яс-

[1] Ср. Grundriss, II, 264: تحفة العراقين. Более ранние примеры употребления слова «Ирак» в этом смысле мне не известны; ср. Якут, II, 15 и сл. и G. Le Strange, The lands of the Eastern Caliphate, Cambr. 1905, 186, где Якуту неверно приписывается утверждение, что столицей сельджукидов был Хамадан.

[2] Мир Ислама, I, 1912, 101. D'Ohsson, Histoire des Mongols, IV, 336 сл. (источник — продолжатель Рашид-ад-дина, ср. рукоп. Аз. музея а566, л. 463).

[3] G. Jacob, DI, I, 65, с ссылкой на سیاحتنامه Эвлия-челеби, VI, 152.

ность, создаваемые Herzfeld'ом. Результатом дальнейших исследований, вероятно, будет очень сложная картина, полная кажущихся противоречий, устранение которых будет возможно только посредством тщательного и всестороннего рассмотрения не только всего культурного процесса в целом, но и каждого отдельного явления. Только очень небольшую, хотя и несомненную долю истины заключает в себе мнение Hartmann'a [1], что углубление в мелочные подробности не способствует, а только препятствует пониманию основных признаков явлений и их взаимной связи. Во всех отраслях востоковедения, в том числе и в области изучения восточного искусства, поверхностный дилетантизм и скороспелые заключения еще долго будут несравненно опаснее, чем увлечение незначущими мелочами.

[1] OLZ, IX,







Бухара. Квартал около большого минарета.









Обивка горита из кургана Солохи.









2. Варвары на Куль-обской вазе.







1. Equus Przewalskii (по H. Kraemer'y).

2-3. Лошади на Чертомлыцкой вазе.



Нижний выступ обивки горита из кургана Карагодеуашх.









XIII.

















Антуан Бенуа. Восковой рельеф Людовика XIV.



1. Преображенский собор в Галиче. 1774 г.



2. Георгиевская церковь в с. Старом. 1804 г.



1. Церковь Рождества Христова в Галиче. 1799 г.







2. Вознесенская церковь в Галиче. 1807 г.



Церковь в с. Тологове. 1743 г.



1. 2.

Два антиминса Ферапонтова Бе.


670







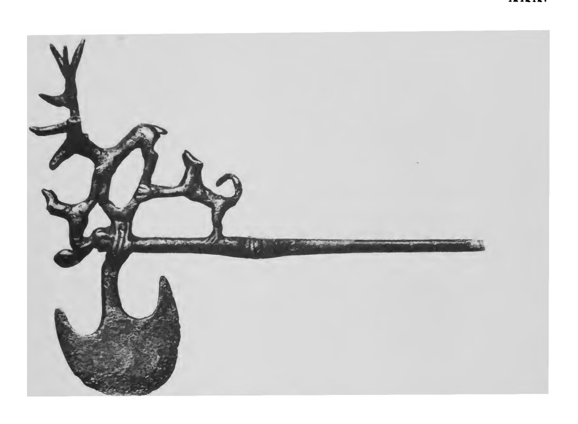
















Монеты Херсонеса с изображениями Девы.

